OSKAR WALZEL

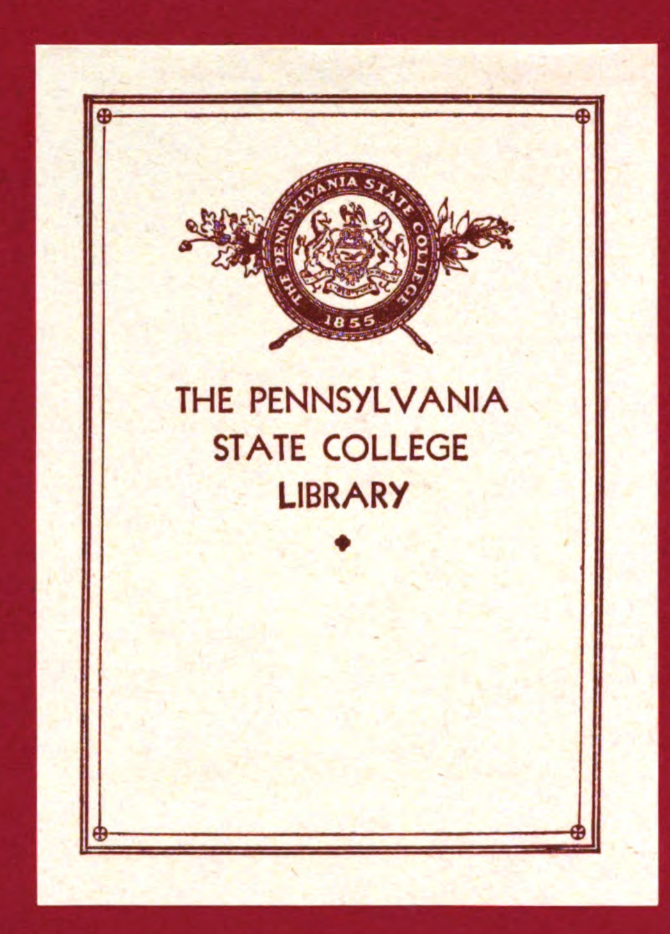
DEUTSCHE DICHTUNG

VON GOTTSCHED BIS ZUR GEGENWART

II



HANDBUCH DER LITERATURWISSENSCHAFT


THE PENNSYLVANIA STATE COLLEGE
1855
THE PENNSYLVANIA
STATE COLLEGE
LIBRARY


Digitized by Google

HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. A. Baumstark-Münster; Professor Dr. E. Bethe-Leipzig; Privatdozent Dr. H. Borelius-Lund; Professor Dr. B. Fehr-Zürich; Professor Dr. W. Fischer-Gießen; Professor Dr. W. Geiger-München; Professor Dr. G. Gesemann-Prag; Professor Dr. H. v. Glasenapp-Königsberg; Dr. W. Gundert-Tokio; Privatdozent Dr. H. Hatzfeld-Frankfurt a. M.; Professor Dr. H. Hecht-Göttingen; Professor Dr. H. Heiß-Freiburg i. Br.; Professor D. Dr. J. Hempel-Göttingen; Professor Dr. A. Heusler-Basel; Professor Dr. A. Kappelmacher-Wien; Professor Dr. W. Keller-Münster; Professor Dr. J. Kleiner-Lemberg; Professor Dr. V. Klemperer-Dresden; Professor Dr. B. Meissner-Berlin; Professor Dr. G. Müller-Freiburg (Schweiz); Professor Dr. F. Neubert-Breslau; Professor Dr. A. Novák-Brünn; Professor Dr. L. Olschki-Heidelberg; Dr. M. Pieper-Berlin; Reichsminister a. D. Dr. F. Rosen-Berlin; Professor Dr. P. Sakulin-Moskau; Professor Dr. H. Schaeder-Königsberg; Professor Dr. H. W. Schomerus-Halle; Professor Dr. L. L. Schücking-Leipzig; Professor Dr. J. Schwietering-Münster; Professor D. Dr. R. Wilhelm-Frankfurt a. M.



WILDPARK-POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DEUTSCHE DICHTUNG VON GOTTSCHED BIS ZUR GEGENWART

VON

DR. OSKAR WALZEL
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

II



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT



Das Kätchen von Heilbronn. Gemälde von Moritz von Schwind.
Düsseldorf, Gemälde-Galerie.





1. Berlin i. J. 1840. Ansicht vom Kreuzberg aus

NACHKLASSISCHE DICHTUNG

1. Inneres Verhältnis zum Klassizismus

Hat die deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts den deutschen Klassizismus überholt, und hat sie größere Werte geschaffen als er? Eindeutige Antwort auf diese Frage ist seit langem nicht mehr anzutreffen. Die einen sahen und sehn im deutschen Klassizismus eine Höhe der Kunst, der sie willig und unbedenklich alles Spätere aufopfern. Andern erscheint neuere Dichtung so lebendig und so echtmenschlich, daß sie den Klassizismus, auch Goethes, wie etwas Veraltetes, vielleicht Ehrwürdiges, aber Fremdes, fast wie etwas Verknöchertes empfinden. Freilich spielen sie gern nur immer wieder die unmittelbare Gegenwart gegen den Klassizismus aus, in heller Freude, daß sie es soweit gebracht hat. Was zwischen dieser Gegenwart und dem Klassizismus liegt, wird auch von ihnen vielfach preisgegeben.

Solche längst vorhandenen Gegensätze im Werten legen dem Vorsichtigen nahe, auf ein Urteil hier zu verzichten. Das Zeitalter des Relativismus wollte von dergleichen Wertungen überhaupt nichts wissen und begnügte sich festzustellen, daß innerhalb des deutschen Klassizismus wie später Dichtungen erstanden sind, die notwendiger Ausdruck ihres Zeitalters waren und schon deshalb an Wert einander gleichkommen müßten. Wäre der Relativismus heute auch nicht überwunden, hätte der Wertbegriff auch nicht wieder höhere Bedeutung gewonnen, der Darsteller deutscher Dichtung müßte doch irgendwie zu der Frage Stellung nehmen und sie nach Kräften mit wissenschaftlicher Strenge zu beantworten suchen, ob nach Goethe noch von einem Aufwärtssteigen oder nur von Herabgleiten gesprochen werden darf. Begrifflich erweisbare Tatsache ist, daß kein Dichter der Nachwelt an die Gesamtbedeutung Goethes, doch auch Schillers und Lessings heranreicht. Als Menschen und als Künstler, als Eröffner neuer Wege der Dichtkunst und als Führer im Gebiet der Erkenntnis, endlich als Erzieher zur Sittlichkeit sind sie dem Deutschen, und nicht bloß ihm, außerordentlich wichtig geworden. Nur von fern ist im 19. Jahrhundert einer mit ihnen vergleichbar: Richard Wagner. Er hat sogar im Ausland eine größere Schar von Anhängern geworben als selbst Goethe. Doch trotz allen Kämpfen, die um ihn und seine Weltanschauung geführt worden sind, erreichte er auch in den

Zeiten seiner höchsten Erfolge weder als Dichter noch als Schriftsteller die Bedeutung für Deutsche, die Schiller selbst zu Zeiten weitverbreiteter Abkehr von seiner Kunst auf deutschem Boden hatte. Der Mensch Schiller bleibt Sinnbild einer sittlichen Haltung, die abgelehnt, aber nicht aus dem Bewußtsein der Nachwelt ausgeschaltet werden kann. Etwas Verwandtes strahlt aus Lessings Persönlichkeit entgegen und würde ihn unvergeßlich machen, auch wenn seine Dramen der Bühne ferner stünden als mindestens bis vor kurzem. Über Goethe braucht in diesem Zusammenhang kein Wort gesagt zu werden. Ungünstiger als die Lage dieser drei Klassiker ist die der drei andern: Klopstock, Wieland, Herder. Vereinzelt erklingt zuweilen der Ruf, Klopstock sei uns wiedergeboren. Ihm bleibt der Ruhm, die mächtig emporsteigende Bahn des deutschen Klassizismus eröffnet und deutscher Dichtung ein Siegergefühl geschenkt zu haben wie kein einziger vor ihm. Herder hat das Los aller großen Anreger, die aus der Fülle ihrer Gedanken ein rundes, in sich geschlossenes, für ihr Wollen und Fühlen sinnbildliches Werk nicht gestaltet haben; der Kundige weiß, wie unendlich viel von unserer Gedankenwelt auf Herder zurückleitet; die andern stehen ihm fern. Am schlimmsten fährt Wieland; nur Feinschmecker schätzen seine Kunst, der großen Mehrzahl ist er Vertreter veralteten Schaffens, ist er nur noch Museumsgegenstand.

Auch den drei ganz Großen ward das neidenswerte Glück zuteil, Neuland schaffen zu dürfen. Wenn heute immer noch „Minna von Barnhelm" oder „Iphigenie" oder die „Räuber" dem zusammenfassenden Beschauer unbedingt wertvoller sind als irgendein einzelnes, noch so bedeutsames Werk der Nachzeit, so wurzelt das in der Tatsache, daß hinterdrein doch nur diese Urtypen neuerer deutscher Dichtung abgewandelt und gesteigert werden konnten, nicht aber neue Urtypen sich erzeugen ließen. (Abermals mag Wagners Musikdrama eine Ausnahme bedeuten, aber schon der Ausdruck Musikdrama verrät, daß es einen Schritt hinaus über die Grenzen der Poesie tut und daher nicht unmittelbar mit den Werken unserer Klassiker in Wettbewerb treten darf.) Aus solchen Voraussetzungen ersteht dem Dichter der Nachklassik das Schicksal des Epigonen. Vielleicht macht sich das im Augenblick fühlbarer als vor längerer Zeit, wird vielleicht nach wenigen Jahren wieder unmerklicher werden. Das 19. Jahrhundert hat sich jetzt nicht großer Gunst zu erfreuen. Eine fortschreitende Welt kehrte sich, seitdem das 20. Jahrhundert über die ersten Schritte hinaus zu einiger Erkenntnis seiner Wünsche, Absichten und Ziele gelangt war, von dem 19. Jahrhundert (zunächst, aber nicht bloß von dessen zweiter Hälfte) ab. Kleiner und unbedeutender erscheint dem Betrachter, was, im Lauf des 19. Jahrhunderts erstanden, um 1900 schon gesicherten Wert zu haben schien. (Dies Herabsinken von einer einst vielleicht nur eingebildeten Höhe kommt jetzt dem deutschen Klassizismus zugute und gibt dem recht, der bezweifelt, daß die dichterische Gesamtleistung des 19. Jahrhunderts überhaupt neben dem Klassizismus wesentlich ins Gewicht fällt.) Im Hintergrund steht auch hier der Umsturz, den der Weltkrieg auf deutschem Boden gebracht hat; er zeugte ein Gefühl der Armut, das auch den Besitz von gestern entwertet, die unmittelbare Vergangenheit unterschätzen läßt.

Ganz anders ist es in England und in Frankreich. Kein Engländer leugnet, daß nach Shakespeare englische Dichtung noch Außerordentliches gezeitigt habe. Sie hat kaum jemals unter dem Druck gestanden, den die Gesamterscheinung des deutschen Klassizismus auf die deutsche Nachwelt ausgeübt hat. Wohl ist dem Franzosen der Klassizismus des 17. Jahrhunderts nicht nur etwas Außerordentliches, er ist ihm im einzelnen noch viel gegenwärtiger als dem Deutschen sein Klassizismus. Die großen französischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts beherrschen die französische Bühne immer noch, viel unbedingter als Lessing, Goethe



und Schiller die deutsche. So konnte längst dem Deutschen vorgeworfen werden, er habe weniger Pietät für die großen Dichter der Vergangenheit als der Franzose. Dennoch ist sich der Franzose stolz bewußt, daß die folgenden Jahrhunderte, und am unbedingtesten das neunzehnte, die Grenzen französischer Dichtung mächtig erweitert haben. Was dem Franzosen in nachklassischer Zeit Victor Hugo bedeutet, hat nach Goethe kein deutscher Dichter erreicht, es sei denn abermals der Musikdichter Wagner. Ruhen solche Unterschiede im Gegensatz der Volksseele oder war es nur den Engländern gegönnt, etwa zwei Jahrhunderte nach Shakespeare den Genius Lord Byrons, nur den Franzosen, lange nach ihrem Klassizismus Dichterpersönlichkeiten von der Macht Victor Hugos oder Balzacs geschenkt zu bekommen? Nicht bloß französische, auch deutsche Kritiker neigen der Ansicht zu, kein deutscher nachklassischer Dichter reiche an Balzac heran, auch nicht an Flaubert, so wenig wie an Tolstoi oder an Dostojewski. Da drängt sich noch ein anderer Gesichtspunkt auf: deutsche altgewohnte Neigung, das Heimische dem Ausland aufzuopfern. Schwieriger nur wird dadurch sicheres Werten.

Für Byron, für Victor Hugo und Balzac, später für Tolstoi und Dostojewski spricht die Fülle der Spiegelung, die in ihren Werken dem Leben ersteht. Dringen indes nicht auch die deutschen Dichter der nachklassischen Zeit tiefer ins Leben ein, spiegeln sie es nicht in reicheren Farben als selbst Goethe? Ein Mehr wird hier immer wieder erreicht. Es genügt, einen der Romane, die jetzt Jahr für Jahr erscheinen, bei ihrem Auftreten als unerhörte Leistungen begrüßt werden, dann aber bald hinter noch Neueres zurücktreten, neben Goethes Romane, auch neben den „Werther" zu legen, soll erkannt werden, mit wieviel feinfühligeren Fingern heute das innere Leben des Menschen, mit wieviel kräftigerer Hand das Sichtbare angefaßt wird. Ein mächtiger Fortschritt besteht hier. Er ist besonders gut da zu beobachten, wo mit Goethes Mitteln gearbeitet wird und doch trotz Goethe eine neue Prägung der Wortkunst herrscht. Bewußte Abkehr vom Klassizismus konnte allein das erwirken, selbst da, wo treuer Anschluß an den Klassizismus waltet. Gottfried Keller zählt sicherlich zu Goethes Gefolge, aber er wußte auszusprechen, was auch Goethe noch nicht ausgesprochen hat. Stärkerer Wille, das Epigonenhafte in sich zu überwinden, besteht in anderen großen Dichtern des 19. Jahrhunderts. Am wenigsten haben ja die erreicht, die gefügig nur die klassische Form aufnahmen. Die sogenannte Schillerdramatik erweist das; gerade weil sie sich eng an Schillers Richtschnur hielt, rückte sie weiter von ihm ab als ein Eigenmächtigerer, mit Willen seine Sonderwege Suchender wie Hebbel. Das ist ja das Los der Besten in der nachklassischen Zeit: Sie verketzern Goethe, Schiller, auch Lessing nicht, aber sie machen es doch wesentlich anders. Sie haben es schwerer als die drei großen Klassiker, eben weil sie nicht Neuland bebauen können. Sie finden Neues, sie können freilich immer weniger Fruchtbares entdecken. Auch die Klassiker machten es anders als ihre Vorgänger, aber ihnen stand noch ein weiter Spielraum zu Gebot. Enger und enger wird er, je weiter die Zeit vorschreitet. Das Streben, immer wieder Neues zu bringen, treibt ins Endlose. Solcher Gefahr war Grillparzer sich bewußt, als er, der sicherlich nicht bloß ein Epigone der Klassiker war, das Bekenntnis aufzeichnete:

Nur weiter geht ihr tolles Treiben,
Von vorwärts! vorwärts! erschallt das Land:
Ich möchte, wär's möglich, stehen bleiben,
Wo Schiller und Goethe stand.

Eine Folge des Jagens nach Neuem ist der dauernde Wechsel der „Richtungen"; jede Richtung sucht die vorhergehende zu überholen, indem sie das Gegenteil bestehender Kunst verwirklichen will. Eine Schraube ohne Ende; nur Chaos ist das Ergebnis. Und so spricht der wissenschaftliche Betrachter seit einiger Zeit gern von dem Verfall, der sich merklicher und merklicher durchsetzt. Er erblickt das sicherste Kennzeichen des Verfalls in dem ständigen Wechsel der Richtungen, aus dem eine geschlossene, zielgewisse Kunst nicht mehr erwachsen kann. Ansätze zum Verfall weist indes schon das 18. Jahrhundert. Der



2. Piloty, Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus. Beispiel der Stilnachahmung (Barock)

deutsche Klassizismus leistet vielleicht sein Höchstes in der Überwindung dieser Ansätze. So Goethe im „Werther"; doch selbst Goethe erweckte den Anschein, als wolle er in Werther den Verfallmenschen verklären. Er hat das vielmehr der unmittelbaren Folgezeit überlassen; sie gibt auch sofort den Verfallnaturen berückenden Reiz. Im Lauf des 19. Jahrhunderts setzt sich der Verfall immer stärker durch. Der Kulturmensch wird kränklicher, entwickelt sich zu einem Nervenbündel, gibt aber nicht den Anspruch auf, gerade wegen der krankhaften Überempfindlichkeit seiner Nerven etwas Wertvolles zu sein. In der Abzeichnung solcher Verfallnaturen leistet die deutsche Dichtung — und nicht nur sie — im 19. Jahrhundert vielleicht ihr Bestes. Wer ihr nachrühmt, sie sei psychologisch weitergekommen als die Klassiker, meint tatsächlich, daß sie Züge des Verfallmenschen erkennt und verwertet, die auch in Goethes Werther noch nicht erfaßt sind. Nur in dem einen bleibt die Dichtung stehen, wo Werther gestanden hat: in der Selbstverklärung der Krankhaften, in ihrem Bewußtsein, etwas menschlich Höheres darzustellen als die Gesunden. Die Gegenwart möchte das überwinden, im Leben wie in der Dichtung. Im Leben führt solche Absicht zur Überschätzung des Sports; die Dichtung nutzt andere Auswege, macht indes ebenso fühlbar, wie einseitig das 19. Jahrhundert dem Nervenmenschen seine Gunst geschenkt hat.

Als hoher Vorzug der Verfallnaturen galt ihre Empfänglichkeit für wechselnde Reize. Wo viel Empfänglichkeit besteht, fehlt die selbstbestimmende Kraft. Zu ihr will die Gegenwart wieder gelangen, gern gibt sie daher Allseitigkeit auf. Sie will nicht alles verstehen, wie das bis vor kurzem geschah. Sie ist sich der Gefahr solcher Allseitigkeit bewußt. Innere Notwendigkeit des Schaffens geht dem verloren, der alles in sich nacherleben will, er hat nur noch die Kraft zum Ja, nicht mehr zum Nein. Die nächstliegende Folge, zugleich die bekannteste und meisterörterte, ist die Unfähigkeit des 19. Jahrhunderts, einen einheitlichen, der Zeit gemäßen Stil zu schaffen. Fast die Gesamtabfolge der Stile, die von glücklicheren Zeiten zum Ausdruck ihres kraftvollen Formwillens erhoben worden waren, wurde vom 19. Jahrhundert wieder aufgenommen. Das entsprach dem Historismus, dem das Jahrhundert huldigte. Man baute gotisch oder im Stil der Renaissance, Exotisches wurde mit gleicher Andacht nachgebildet. Ganz zuletzt entdeckte das Jahrhundert, wie tief in Kunstlosigkeit es dadurch geraten war. Seitdem strebt man mit allem Eifer, einen selbständigen zeitgerechten Stil zu finden. Auch das brachte zunächst Fehlgeburten.

Sind wir heute weiter gelangt? Ist Baukunst jetzt zu innerer Notwendigkeit ihres Gestaltens emporgestiegen? Auch allerjüngste Bestrebungen im Bereich der Dichtung zielen auf solche innere Notwendigkeit. Vielleicht ist da wie dort schon etwas Großes erreicht. Das mag von der Zukunft entschieden werden; wir haben zuviel Enttäuschungen auf diesem Feld erlebt, um jetzt schon ein Werturteil zu wagen. Bedenklich stimmen kann der immer noch dauernde Wechsel der Richtung. Der Wille allein, übermäßige Empfänglichkeit aufzugeben, nicht allen Anregungen zu folgen, sich zu vereinseitigen und zu verhärten, ist noch lange nicht sichere Gewähr, daß unserer Zeit geschenkt werde, was einst einer begnadeteren Welt wie etwas Selbstverständliches zugefallen war: eine notwendige, jedem Künstler wie ein erlösendes Wort erscheinende Ausdrucksform, die von der Zeit bedingt und zugleich ihre unerläßliche künstlerische Gebärde ist.



3. Triumph der Renaissance. Karikatur aus den 80er Jahren auf die Stilnachahmung

Diese begnadeten Zeiten mögen unbewußter gewesen sein. Steigerung des Bewußtseins, nicht bloß im Wirken des Künstlers, bezeichnet schon das 18. Jahrhundert. Sie wird weit überholt von der Folgezeit. Das Zuviel der Bewußtheit kennzeichnet ja den Verfallmenschen. Schon der deutsche Klassizismus weiß das, der Denker Schiller ist Zeuge dafür. Nach dem Klassizismus ging es bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts auf dieser Bahn rasch weiter, bis endlich die tief nachwirkende Wandlung, die der Weltkrieg und seine Folgen brachten, auch da Einhalt gebot. Jetzt kündet der Gelehrte und der Ungelehrte wieder vom Glück der Unbewußtheit. Irrationalismus ist Modewort geworden, dem 19. Jahrhundert wird sein Rationalismus bitter verdacht.

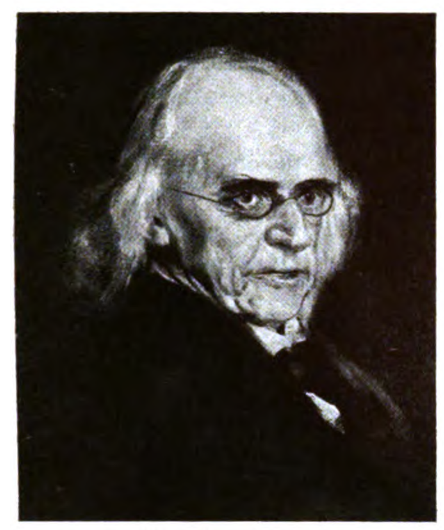
Es nannte sich ja das Jahrhundert der Wissenschaft. Wissenschaftlicher aber zugleich als je wurde auch die Dichtung. Hatte der Deutsche seit langem dazu geneigt, erst ein Programm der Dichtkunst abzugeben und dann nach dessen Gesetzen zu arbeiten, im 19. Jahrhundert schien auch noch der Unterschied zwischen Dichtkunst und Wissenschaft sich zu verflüchtigen, auch außerhalb Deutschlands. Wer vertrat solche Verwissenschaftlichung des Dichtens mehr als Zola? Auch er bestätigt nur, welche ungemeine Bedeutung die Wissenschaft innerhalb der Gesamtkultur während des 19. Jahrhunderts erreicht hat. Kann doch mancher fragen, ob an die Leistungen der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts die Dichtung der Zeit überhaupt heranreiche. Jetzt möchte auch die Dichtung die Fesseln der Wissenschaft abstreifen. Trotzdem wird die Frage nur noch dringender wiederholt, ob nicht Wissenschaft immer noch das Eigentliche leiste, das einst von der Kunst gezeitigt worden war. Bestenfalls billigt man jetzt der Geisteswissenschaft zu, was mindestens am Ende des 19. Jahrhunderts nur der Naturwissenschaft zuerkannt worden war.

Ist in der Geschichte der Welt ein Nacheinander wie das von deutschem Klassizismus und seiner Folgezeit nirgendwo zu entdecken? Ist es etwas ganz Eigenartiges und Neues? „Alles, was je geschieht Heutigen Tages, Trauriger Nachklang ist's Herrlicher Ahnherrntage." Dieser Satz des Chors aus dem dritten Aufzug des zweiten Teils von Goethes „Faust" gilt, vielleicht in einem minder pessimistischen Sinne, auch hier.

Fragen wie die hier aufgeworfenen, Versuche, die Leistungen großer Zeiträume miteinander zu vergleichen und sie zu werten, wecken von vornherein das Bedürfnis, in der Entwicklung der Menschheit nach verwandten Wandlungen und Übergängen Umschau zu halten. Nicht nur wer — wie es heute wieder üblich ist und einst, besonders im 18. Jahrhundert, selbstverständlich war — mit Bewußtsein Morphologie geschichtlicher Entwicklung vertritt, fühlt sich sofort auf sicherem Boden, wenn gezeigt werden kann, daß ein Nacheinander von mehr oder minder gegensätzlichen Erscheinungen aus irgendeiner Zeit in recht ähnlicher Weise schon zu ganz anderer Zeit bestanden hat. Ist das nicht, als ergäbe sich aus dem Parallelismus der Entwicklungslinien eine innere Notwendigkeit des Werdegangs? Verwandtschaft zwischen weit auseinanderliegenden Augenblicken in werdender Kultur des Menschen hat man längst angenommen. Als J. G. Droysen die Zeit von Alexander dem Großen bis kurz vor Christi Geburt (die Jahre 320—30) zur Periode des Hellenismus zusammenfaßte, sie nach ihrem Wesen und ihrer Bedeutung ergründete, mochte er sich schon bewußt sein, wieviel Verwandtes zwischen dem Hellenismus und seinem eigenen Zeitalter, dem 19. Jahrhundert, besteht. Nach Droysen betonte mit voller Stärke Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf das Gemeinsame beider Zeitalter. Da wie dort herrscht Wissenschaft und innerhalb ihrer Grenzen Naturwissenschaft. Da wie dort folgt auf ein Zeitalter der Klassik eine Periode, die als Abstieg empfunden werden kann und empfunden worden ist. Beidemale fühlen die Menschen, daß etwas ganz Großes unerreichbar hinter ihnen liegt. Gerade weil sie wissenschaftliche Verstandesarbeit in ausgezeichneter Weise leisten, bleibt ihnen klarstes Bewußtsein ihrer eigenen Unzulänglichkeit auf künstlerischem Gebiet nicht verborgen. Allein sie sind künstlerisch schaffenslustig, von Erstarren der Kunst ist noch lange nicht die Rede. Je näher dem Betrachter heute der Hellenismus rückt, je genauer er ihn untersucht, desto größer erscheint ihm auch die künstlerische Leistung. Wenn von irgendeiner Seite ein fester Maßstab für das Verhältnis des deutschen 19. Jahrhunderts zum Klassizismus gewonnen werden soll, wo böte er sich erfolgreicher als in dem Vergleich des 19. Jahrhunderts mit dem Hellenismus?

Um 1800 erwacht deutsche Wissenschaft zu neuem Leben, gestützt auf Erkenntnisse, die sich schon vorher vorbereiten. So faßte der Lehrer Alexanders des Großen, Aristoteles, der zugleich dem Hellenismus zum Lehrer wurde, polyhistorisch das Wissen seiner Zeit zusammen. Zwischen ihm und seinem großen Vorgänger Platon besteht ein ähnliches Verhältnis wie zwischen der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts und der Philosophie des deutschen Idealismus. Der Hellenismus beginnt in einer Zeit, in der die alte griechische Kulturwelt von den Makedonen überwunden wird. Doch die Besiegten bleiben die geistigen Führer und bestimmen die Kultur der Sieger. Alexander der Große trug griechische Kultur weit hinaus in die Welt. Für die Welt wurde dank Alexander Griechentum nicht bloß ein endlich erschlossener Schatz, aus dem auch weltgeschichtlich erfolgreichere Völker schöpfen konnten, vielmehr gewann durch ihn der Grieche die Züge des Siegers und Überwinders, da auch Alexander der Welt als Grieche erscheinen mußte. Alexander und seine Nachfolger kehren in ihrer weltgeschichtlichen und weltkulturellen Bedeutung wieder, dann in der Stellung innerhalb des Griechentums, wenn Preußen auf der Bahn von Friedrich dem Großen bis zu Bismarck ebenso zu hoher politischer Bedeutung emporsteigt, wie es zum Mittelpunkt des deutschen Kulturlebens wird. Vor diesem Emporstieg des Preußentums gedeiht deutsche Kultur wie deutsche Kunst fern von der Mark. Zuletzt ist Mittel- und Süddeutschland am erfolgreichsten. Noch Wieland und Schiller sind Schwaben, Goethe ist der Sohn einer Stadt, die sich auch heute noch gern zu Berlin in Gegensatz stellt. Der Sachse Lessing ist unter den deutschen Klassikern dem preußischen Lebens-





4. Theodor Mommsen.
Gemälde von Lenbach. (Ausschnitt)



5. Leopold von Ranke.
Gemälde von Schrader. (Ausschnitt)

gefühl vielleicht am nächsten gekommen. Klopstock war unpreußisch genug gesinnt, um in Dänemark eine zweite Heimat zu finden. In Herder kündigt sich an, was der Folgezeit den Stempel aufdrückt: Während noch unter Friedrich dem Großen das künstlerische Schaffen und besonders die Poesie Preußens eine ungemein bescheidene Rolle spielt, dringen um 1800 immer mehr Söhne des deutschen Nordostens in die Welt deutschen Dichtens ein und geben ihr eine neue Wendung. Im Weiterverlauf wird Berlin durch seine politische Bedeutung zum geistigen und künstlerischen Mittelpunkt Deutschlands, freilich mehr dank preußischer Fähigkeit zu organisieren als aus eigener Kraft. Eines Tages ertönt der Ruf: Los von Berlin! Ihn trägt die Überzeugung, daß immer noch fern von Berlin die eigentlichen Quellen deutscher Kunst fließen. Sie ist, gestützt auf unwiderlegliche Tatsachen, im 20. Jahrhundert nur noch stärker geworden. Dennoch bleibt Berlin nach wie vor die Stelle, an der sich deutsche Kunst durchsetzen muß, wenn anders sie wirklich zu Erfolgen gelangen will. Griechisches Denken und Schaffen unter makedonischer, deutsches unter preußischer Flagge: ist das nicht eine der stärksten Verwandtschaften zwischen Hellenismus und deutscher nachklassischer Zeit?

Da wie dort wandelt sich — wie man heute scheidet — Kultur allmählich in Zivilisation. Klassisch griechisches Wesen ist nicht nur echter und ursprünglicher, minder abgeleitet als hellenistisches, es hat auch mehr echte Kultur, während im Hellenismus sich diese Kultur zu Zivilisation veräußerlicht. Man schätzt die große Vergangenheit, aber man fühlt sich von ihr nicht gebunden; doch bildet man sich an ihr, weil ihr etwas Musterhaftes eigen ist. Man übernimmt ihre Sprache, macht sie aber beweglicher, so daß klassische Sprache wie etwas Kernig-Einfaches erscheint neben der unumschränkten Ausdrucksfähigkeit und dem unerschöpflichen Wortreichtum der Folgezeit. Arm an Ausdrücken wirkt griechischer wie deutscher Klassizismus neben ihren Nachfolgern. Wie der Hellenist weiß der Deutsche aus dem 19. und 20. Jahrhundert Gedanken auszusprechen, für die dem Klassiker schlechthin die Ausdrücke fehlten. Auch der Philosoph bereichert seinen Sprachschatz. Im Hellenismus wie im 19. Jahrhundert gewinnt die Technik unerwartet starke neue Mittel; auch ihr fällt ein außerordentlicher Reichtum neuer Terminologie zu. Erweitert sich schon von dieser Seite der Gesichtskreis der Menschen, so bezieht der Hellenismus dank Alexander dem Großen die Gedanken- und Gefühlswelt des Ostens in griechisches Bereich ein; in noch viel weiterem Ausmaß dringt das Lebensgefühl der ganzen Erde in das Wesen der Deutschen des 19. Jahrhunderts. Nur eins ist nicht zu übersehen: daß im Hellenismus Griechentum allein die geistige Führerschaft besitzt, während der



6. Umrißstich von Moritz Retzsch zum Faust. Osterspaziergang. (Stille Einfalt)

Deutsche der nachklassischen Zeit sich mit anderen Völkern in dies Führertum teilt. Immerhin wird, nicht zuletzt dank dem deutschen Klassizismus, dem Deutschen auch eine leitende Rolle innerhalb der Völker zuteil, die bis ins 18. Jahrhundert allein den Ton in der Welt angeben. Selbst Frankreich entzieht sich solcher deutschen Einwirkung nicht.

Mehr noch als deutsche Kunst ist deutsche Wissenschaft die Voraussetzung. Das ist hellenistisch. Der Hellenismus organisiert die Wissenschaft; das Buchwesen und mit ihm das Ansammeln von Büchern in Bibliotheken gewinnt jetzt erst einen großen Stil. Genau das Gleiche gilt von Deutschland im 19. Jahrhundert. Auch das ist Voraussetzung der umfangreichen zusammenfassenden Arbeiten der Wissenschaft im Hellenismus wie im deutschen 19. Jahrhundert; sie dienen in besonderem Maße der Geschichtswissenschaft. Was Polybios oder Poseidonios dem Hellenismus geschenkt haben, kehrt gesteigert und vertieft auf deutschem Boden wieder dank den Ranke und Mommsen. Noch fühlbarer wird das Gemeinsame dieser antiken und dieser neuen Entwicklung, wenn der Blick auf das da wie dort fessellos freie Entfalten der Persönlichkeit fällt. Auch die Steigerung des Individualismus ist eine Voraussetzung der Unfähigkeit, einen einheitlichen Stil zu schaffen. Dem Hellenismus ergeht es da nicht so schlimm wie dem deutschen 19. Jahrhundert, aber nebeneinander besteht auch in ihm die Freude am Großartigen, Lauten, Bewegten und am Beruhigten und Stillen, das Bedürfnis, prunkvoll zu repräsentieren, und der Wunsch nach weltferner Verborgenheit. Ganz so bewegt sich deutsche Kunst im 19. Jahrhundert zwischen protzigem Barock und stiller Einfalt. Der Reiz des Persönlichen vermag auch solche Gegensätze ertragen zu lassen. Vom Hellenismus sagt Wilamowitz: „Eine solche Zeit wird weder einen Pindar noch einen Aristophanes hervorbringen, weder einen Platon noch einen Isokrates, aber in Überzahl Menschen, die wert sind, gekannt zu werden, weil sie sich auch in ihren Werken persönlich geben.“ Der Zauber, den die künstlerischen Schöpfungen des 19. Jahrhunderts auf ihre Zeit ausgeübt haben und auf Willige noch ausüben, wurzelt in diesem Persönlichen. Unpersönlich kalt wirken daneben die Klassiker, wirkt selbst Goethe, mindestens der reife. Nacherlebbarer war und nacherlebenswerter erscheint, was von der Dichtung des 19. Jahrhunderts vorgebracht wurde. Die Gegenwart, die sich bewußt vom 19. Jahrhundert abkehrt, vermag das immer noch nachzufühlen, wenn sie den „Grünen Heinrich“ mit „Wilhelm Meister“ vergleicht. Freilich meinten die unmittelbaren Zeitgenossen, solchen lebendigeren Zauber des Persönlichen im

Gegensatz zu Goethe auch bei Gustav Freytag, merkwürdigerweise sogar bei Ebers oder bei Dahn anzutreffen.

Der Roman ist ja überhaupt die Lieblingsdichtungsart des 19. Jahrhunderts. Heute ist er es wieder. Ihn hat der Hellenismus gestiftet; als Reise-, Geschichts- und Liebesroman, auch als satirischer entwickelt er sich schon zu hellenistischer Zeit, damals vollends eine Zwischenform von Dichten und einem wissenschaftlichen Darstellen, das noch lange nicht so exakt wie die Forschung des 19. Jahrhunderts war. Die Grenzen zwischen geschichtlicher Darstellung und Erfindung sind selbst zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch recht unsicher. Bettine Brentano kann den Anschein urkundlicher Mitteilung wecken und dabei den größten Teil von „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" aus ihrer Phantasie herausspinnen. Auf der andern Seite nähert sich — schon war Zolas zu gedenken — der Romanschriftsteller mit Willen dem wissenschaftlichen Forscher. Gibt man auch zu, daß fabulierende Erzählung in ungebundener Rede schon vor dem Hellenismus, etwa bei Herodot, sich vorbereitet, so ist der hellenistische Roman doch ein Beweis, wieviel Neues auch auf dem Abstieg vom Klassizismus geleistet werden kann.



7. Faust und Helena. Gemälde von Kaulbach. (Prunkhaftes Barock)

Das Größte und Wichtigste, das Erfolgreichste und Wirksamste, das entstand, ist die Komödie Menanders. Eine Kunstform zu erfinden, die in starkem Gegensatz zu den Leistungen des Klassizismus (in diesem Falle zu Aristophanes) gestaltet ist und in ihrer Nachwirkung den Klassizismus derart überholt wie Menanders Komödie, ist eine außerordentliche Tat. Sie verbürgt, daß auch nachklassischen Zeiten schöpferische Kraft erhalten bleibt. Es fragt sich nur, ob das 19. Jahrhundert in Deutschland oder anderswo etwas ebenso Wichtiges gezeitigt hat.

Der Hellenismus erneuert auch das Epos. Apollonios von Rhodos enthüllt sich jetzt als ursprünglicher und neuartiger, ebenbürtiger den Erneuerern des Epos im 19. und 20. Jahrhundert. Schwierig wird freilich in diesem Fall alles Vergleichen; denn auch Klopstock ist schon ein Erneuerer, nicht ein Schöpfer des Epos. Bedeutsamer sind die Bedenken, die von Feinfühligen in hellenistischer Zeit gegen umfangreiche Dichtungen erhoben worden sind. Angst vor dem Großen ist auch den echtesten Dichtern des 19. Jahrhunderts nicht fremd. Nicht bloß Stefan George erweist das. So wird der eigentliche Liebling und die neben Menander vielleicht bezeichnendste Schöpfung des Hellenismus das Epigramm, wie es in der „Anthologie" vorliegt. Ist es Übertreibung, zu behaupten, daß keinerlei griechische Dichtung, am wenigsten die klassische Lyrik, dem Lebensgefühl neuerer Zeit so verwandt erscheine wie dies Epigramm? Schon Goethe und Herder

empfanden das, und für Goethe wurde die „Anthologie" ein Mittel, sich antiker Kunst zu nähern. Goethe und Herder fühlten da durchaus im Sinne des 19. Jahrhunderts. Zu den Vertretern des Kleinen in der Dichtung zählt auch Theokrit. Ihm ist die Bauerndichtung des 19. Jahrhunderts verwandter als die Idylle Geßners. Wilamowitz kann ihn auch mit Uhland in einem Atem nennen und einzelne seiner Dichtungen mit Uhlands Erneuerungen provenzalischer oder deutscher Sänge zusammenstellen. Theokrit ist ja auch bewußter Erneuerer alten Guts.

In aller Kürze sind hier wichtige Übereinstimmungen zwischen Hellenismus und deutscher nachklassischer Zeit verzeichnet. Geben sie ernsthafter Forschung das Recht, den Weg jüngster deutscher Kultur in dem Wege hellenistischer Entwicklung vorgezeichnet zu sehen? Vielleicht genügen sie, die Fragen mit etwas mehr Eindeutigkeit zu beantworten, die angesichts des Verhältnisses deutscher Klassik zu deutscher Nachklassik aufzuwerfen sind. Hätte der geschichtliche Darsteller wirklich das Recht, sich als umgekehrten Propheten zu geben, er dürfte voraussagen, daß auch einst der nachklassischen deutschen Dichtung das Schicksal des Hellenismus zuteil werden wird. Unter Augustus brachen die Hellenen mit ihrer nächsten Vergangenheit, schraubten ihre Sprache um drei Jahrhunderte zurück und gestatteten nur noch dem Ausdruck des mündlichen Verkehrs, sich weiterzuentwickeln. Als Opfer fiel die hellenistische Prosa. Der Poesie ging es besser, soweit sie die klassische Form gewahrt hatte. Nun wurde Neuklassizismus unverbrüchliches Gesetz. Wird es den deutschen nachklassischen Dichtern einst ebenso ergehen? Wird eines Tages der Klassizismus so unbedingt wieder anerkannt werden, daß man darüber vergißt, was immer an Neuem und Vorwärtsführendem nachher entstanden ist? Andere prophezeien unserer Welt ein rasches und völlig zerstörendes Ende. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Vorgänge, die irgendwie mit der Völkerwanderung verwandt sind, dies Ende herbeiführen. Die Schätze der Zeit nach 1800 würden indes nicht minder einer ausschließlichen Wiedererweckung klassischer Kunst zum Opfer fallen. Deutsche Klassik mag absolut wertvoller sein als alle Nachfolge, doch diese Nachfolge hat Werte gezeitigt und zeitigt sie noch immer, die über den Klassizismus hinausführen. Sollte wirklich keine einzelne Dichtung der deutschen nachklassischen Zeit mit einer einzelnen Dichtung des deutschen Klassizismus in Wettbewerb treten dürfen, die Gesamtleistung ist zu reich, zu vielgestaltig und besonders zu persönlich getönt, als daß ihr neben dem deutschen Klassizismus nicht eine starke Bedeutung zuerkannt werden dürfte. Gerade das bezeichnet die Verwandtschaft deutscher Dichtung des 19. Jahrhunderts mit dem Hellenismus.

2. Weltbild des 19. Jahrhunderts

Schon war anzudeuten, an welcher Stelle ein Parallelismus der antiken und der neueren Entwicklung nicht besteht. Griechischer Klassizismus ist für hellenistische Zeit das eine und einzige Große, das in der Vergangenheit liegt und nachwirkt; der deutsche bildet nur den Abschluß der langen Reihe von Klassizismen des Abendlandes, die zusammen die Nachwelt bestimmen. In diesen ausländischen Kreis tritt während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Deutschland endlich ein. Geistig bildet sich da ein Paneuropa, wie es heute politisch von vielen gewünscht und gefordert wird. Das 19. Jahrhundert dehnt in der Welt des Geists den Kreis der Vereinigten Staaten Europas noch weiter aus. Die Dichtung des einzelnen europäischen Volkes verliert ihr Sonderleben. Wohl hatte schon früher, nicht erst im 18. Jahrhundert, ein lebhafter Austausch zwischen den Völkern bestanden. Was zur Zeit der Renaissance in Italien vorgeht, wiederholt sich bald in anderen Ländern. Im 17. Jahrhundert lebt Frankreich nach, was Spanien ihm vorgelebt hat. Um 1700 vollzieht sich, ausgehend von England, allenthalben Verbürgerlichung. Doch erst nach dem deutschen Klassizismus gewinnt der Gedanke einer



Weltliteratur, wie ihn Goethe nahm, volle Entwicklung, Bedeutung und Kraft. (Nicht bloß wer vom deutschen Standpunkt aus dies Gemeinsame im Gang der Dichtung Europas sieht, fühlt die Neigung, den Wechselwirkungen, die dauernd im Gang sind, gerecht zu werden, indem er nicht die Dichtungsgeschichte der einzelnen Völker, sondern von ganz Europa zu seinem Gegenstand macht.) Notwendige Folge ist, daß die Schicksale des Hellenismus, mindestens seiner Kunst, also auch seiner Dichtung, im Gesamtgange europäischer Kultur noch genauer sich spiegeln. Fast überall geht es von der Klassik ab zu Neuem, Bewegterem, Lebendigerem.

Es ist der Ruhm des deutschen Klassizismus, daß er die Dichtung aus den Fesseln ausländischer Vorbilder gelöst hat. Nur dadurch konnte er genug Kraft gewinnen, ebenbürtig neben die Höchstleistungen des Auslands zu treten. Die deutsche Romantik legt noch mehr Gewicht auf eine Kunst, die ganz deutsch, noch in tieferem Sinne deutsch sei als selbst der Klassizismus. Sie hat durch solche Betonung des Volksmäßigen sogar andere Völker gelehrt, ihr Eigenstes unbedingter und unverhüllter auszusprechen, als sie es bis dahin im Streben nach dem Allgemeinmenschlichen klassischer Prägung getan hatten. So wird der Deutsche zum Führer der anderen, und von dieser Seite gibt er der paneuropäischen Literatur einen entscheidenden Anstoß. Das übersehen die vielen, die im 19. Jahrhundert deutsche Kunst wieder zur Schülerin und Nachahmerin des Auslands stempeln wollen, wie sie es vor Klassizismus und Romantik gewesen war. Der Vorwurf, daß der Deutsche seit je vom Ausland her alle Anregung zu künstlerischem Gestalten gewonnen hat, ist noch immer beliebt; das 19. Jahrhundert scheint ihn zu bestätigen. Unmittelbar nach der Romantik unterwirft sich das Junge Deutschland sofort wieder dem Vorbild Frankreichs. Dann wird von Deutschen gegen die Wirkung der französischen Romantik auf deutsche Dichtung die Hilfe Englands aufgeboten, Dickens gegen jungdeutsches französierendes Wesen ausgespielt. Gegen das Ende des Jahrhunderts hin scheinen vollends die Deutschen jedes neue künstlerische Schlagwort, das in Paris ausgegeben wird, zu übernehmen. Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus und wie alle diese Kunstbegriffe lauten, sind im Ausland geprägt worden, ehe sie auf deutschem Boden sich durchsetzten. Noch vom Expressionismus gilt Gleiches. Nicht genug an der Nachwirkung Frankreichs, werden dem Deutschen am Ende des Jahrhunderts auch noch Rußland und Skandinavien zum Muster. So scheint die alte Überzeugung von der Unursprünglichkeit deutscher Kunst nach der Romantik sich nur noch unbedingter zu bestätigen. Wer beansprucht Eigenwilligkeit und Eigengesetzlichkeit des Schaffens stärker als Stefan George? Dennoch geben seine Anhänger zu, daß ihm Pariser Dichtung den Weg zu seinem Ziel eröffnet habe.

Angesichts dieser Tatsachen, angesichts der weitverbreiteten Vorstellung, der Deutsche des 19. Jahrhunderts treibe nur weiter, was vom Ausland ihm gewiesen wird, ist es wichtige Aufgabe einer Darstellung der deutschen Dichtung der nachromantischen Zeit, das Eigenwüchsige zu erkennen. Vielfach ergibt sich, daß auf deutschem Boden längst vorbereitet war, was bestenfalls durch ein Kunstprogramm des Auslands sich seiner Ziele vollkommen bewußt wurde. So willig wie die Jungdeutschen oder wie die Frühnaturalisten sind deutsche Dichter nur selten in die Schule des Auslands gegangen. Überdies nimmt ausländische und vor allem französische Dichtung im 19. Jahrhundert unter dem Druck deutscher Einwirkung, klassischer wie romantischer, etwas wenn nicht ganz Neues, so doch längst Abgelegtes auf. Klassik ist strenge, ebenmäßige Formung, ist in diesem Sinne vielleicht am unbedingtesten im Zeitalter Ludwigs XIV. in Frankreich durchgesetzt worden. Noch der deutsche Klassizismus erstrebt Verwandtes. Dennoch wäre er undeutsch geblieben, folgte nicht auch er dem deutschen Drang nach Lockerung der Form. Solche Lockerung gewinnt im deutschen Klassizismus, am unbe-



dingtesten bei Goethe, etwas Beruhigtes und Schlichtes, wendet sich ausdrücklich gegen das Jähe und Geballte der anderen Richtung gelockerter Kunst, gegen das Barock. Das innere Leben soll, so hat man das scharf und fein ausgedrückt, in dem Augenblick gefaßt werden, in dem es an die Oberfläche tritt. Verwandtes Kunstwollen setzt sich in Frankreich während des 19. Jahrhunderts durch und schafft impressionistische Kunst, lange bevor der Begriff Impressionismus ausgegeben wird. Es ist eine Teilerscheinung aus dem Gesamtgebiet der Germanisierung, die in Frankreich während des Jahrhunderts sich vollzieht. Diese Germanisierung enthüllt sich jetzt um so deutlicher, als ja seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich eine bewußte Gegenbewegung besteht. Der Franzose will wieder französischer werden oder, wie er es gern nennt, gallischer. Er will sich zurückbilden zu der Geisteshaltung des 18. Jahrhunderts.

Bis ins kleinste des Sprachausdrucks ist dieser Vorgang zu verfolgen. Charles Bally gibt schlagende Belege. Er scheidet zwei gegensätzliche Richtungen der Seele beim Erfassen der Eindrücke und bei deren Ausdruck in der Sprache. Entweder richtet sich die Aufmerksamkeit nur auf die ersten Eindrücke; nicht wird versucht, die Ursachen der Eindrücke zu bezeichnen. Oder das Gegenteil wirkt sich aus: Ursache und Wirkung geben sich zu erkennen. Dort spricht Bally von einer „apperception phénoméniste ou impressioniste", hier von einer „apperception causale ou transitive". Die französische Sprache neigt von vornherein zu der zweiten Art. Sagt der Deutsche „es regnet", so kann der Franzose ganz ebenso sagen „il pleut", aber ein deutsches „es beginnt" oder „es klopft" wandelt er in ein „ça commence" und „on frappe". Er bleibt also nicht bei dem ganz allgemeinen, unbestimmten „es" stehen, sondern sucht die Voraussetzung des Eindrucks, das was den Eindruck erzeugt, genauer zu bezeichnen. Undenkbar sind dem Franzosen Wendungen wie „es bellt ein Hund", „es glänzt der Rhein", „es klopft jemand". „Es wird gesungen" lautet französisch „on chante"; „hier wird nicht geraucht" wird zu „on ne fume pas ici". Die französische Dichtung des späteren 19. Jahrhunderts bedeutet einen Schritt von der kausalen Apperzeption zum Impressionistischen. Ganz unfranzösisch konnte sie nicht werden, aber sie begünstigt Wendungen, die den Grund eines Eindrucks möglichst allgemein umschreiben. „Ça" und „cela" dringen kräftig vor. Noch andere Belege für den Umschwung bringt Bally aus Goncourt, aus Verhaeren. Dann aber meldet er, daß diese Dinge aus der Mode kommen; das neueste Französisch greift in diesem Bereich zurück zur Sprache des Klassizismus und gibt das Impressionistische auf. Schlagender läßt sich nicht erweisen, wie nahe das 19. Jahrhundert französische Wortkunst der deutschen gebracht hat. Das entspricht durchaus der Wendung, die vom französischen Denken im 19. Jahrhundert genommen wird. Der Rückschlag vollzieht sich auch hier; die Guizot, Renan, Taine und ihre Genossen — sie alle lernten gern von deutscher Wissenschaft — gelten etwa seit 1900 den Franzosen für entgleiste Geister.

Vielleicht als der erste beobachtete einst Heine die Wandlung des französischen Lebensgefühls ins Deutsche. Goethe ist eine der Voraussetzungen. Daß er nicht schlechthin auf dem Standpunkt des Impressionismus steht, bedarf das noch eines Nachweises? Sein Weltbild scheidet sich scharf ab von dem nicht nur der Franzosen, auch der Deutschen des 19. Jahrhunderts. Unterschiede walten da, die am sichersten und klarsten erkannt werden, wenn Wilhelm Diltheys drei Typen der Weltanschauung herangeholt werden.

Dilthey stellt nebeneinander Materialismus oder Positivismus, dann objektiven Idealismus, endlich Idealismus der Freiheit. Ganz geistig gerichtet ist der Idealismus der Freiheit. Ganz naturhaft sind Materialismus und Positivismus. Der objektive Idealismus verknüpft Natur und Geist, er unterwirft den Menschen nicht so einseitig der Natur wie Materialismus und Positivismus; er erkämpft der Natur ein Recht neben den Forderungen des Geists, die von dem Idealismus der Freiheit allein zugelassen werden. Von entscheidender Bedeutung ist der Sinn, den das Wort Natur im objektiven Idealismus hat. Sie ist etwas Göttlich-Durchgeistigtes; so hat Goethe sie gefaßt. Nur so weit weicht er von Kants Idealismus der Freiheit ab. Er ist Gegenspieler Kants, wenn er das Reich des Geists mit dem der Natur zu einer Einheit zusammenschmilzt. Er berührt sich mit dem Materialismus und Positivismus, indem er die Natur an-



erkennt. Er trennt sich von ihnen durch das Göttlich-Geistige, das er in seinen Naturbegriff legt.

Es ist, als wäre diese Scheidung Diltheys vor allem bestimmt, das Wesen der aufeinanderfolgenden Weltanschauungen des deutschen 19. Jahrhunderts scharf zu bezeichnen. Schiller ist wesentlich Idealist der Freiheit, lenkt indes in dem Begriff seiner „schönen Seele" dem objektiven Idealismus zu. Unbedingtester Gegenpol des Idealismus der Freiheit ist der deutsche Materialismus, der um 1830 seine Herrschaft beginnt; noch am Ende des Jahrhunderts hat er als Positivismus die Führung in Händen. Die materialistisch-positivistische Zeit unterschätzte den Gegensatz, der zwischen ihr und Goethe, dem objektiven Idealisten, besteht. Sie nahm Goethe für sich in Anspruch, ohne zuzugeben, daß sein Naturbegriff ihrem Naturbegriff nicht gleichzustellen ist. Weil in dieser materialistisch-positivistischen Zeit Erkenntniskritik überhaupt nur in geringem Maße bestand, waren dergleichen Verwechslungen und Grenzverschiebungen sehr begreiflich; vollends bei Dichtern. Der Gang der Weltanschauungen deutscher Dichtung des 19. Jahrhunderts ergibt sich mühelos aus diesen Feststellungen. Die deutsche Romantik schließt sich zunächst Goethe an, wendet sich dann dem Idealismus der Freiheit zu, der ebenso wie von Kant auch vom Christentum vertreten wird. Die Jungdeutschen bekehren sich zum Materialismus, kämpfen demgemäß gegen die späte Romantik, bereiten den Abfall von Schiller vor und finden zu Goethe nur einen Weg, indem sie das Sinnlich-Naturhafte seines Glaubensbekenntnisses übersteigern. Für Heine ist Goethe Träger eines naturalistisch getönten Hellenismus und Sturmbock gegen den „Nazarenismus" der Spätromantik wie gegen das Christentum überhaupt. Trotz allen Gegensätzen zum Jungen Deutschland kann die große realistische Dichtung nur zum Teil sich dem Materialismus entziehen. Wohl ist Hebbel mit Hegel, der gleich Goethe dem objektiven Idealismus zugehört, eng genug verbunden, um den Materialismus grundsätzlich abzulehnen. Aber Gottfried Keller bekennt sich ausdrücklich zu dem Materialisten Feuerbach; wenn er trotzdem nicht im letzten Sinn des Worts Materialist wird, so dankt er es Goethe, dankt er es dem gekennzeichneten Mißverständnis, das zwischen Goethe und dem Materialismus einen Zusammenhang annimmt, der gar nicht gilt. Die Nachwirkung Feuerbachs wird gehemmt durch die späte Entdeckung von Schopenhauers Philosophie. Noch einmal ersteht dem 19. Jahrhundert ein Anwalt des „Nazarenismus", also einer Seite des Idealismus der Freiheit, zugleich ein Weiterdenker von Goethes objektivem Idealismus, naturwissenschaftlich genügend geschult, um den naturwissenschaftlichen Neigungen des Materialismus entgegenzukommen. Zwischen Feuerbach und Schopenhauer bewegt sich Richard Wagner; es bezeichnet seine Kunst, daß er von einem Pol zu dem entgegengesetzten überzugehen liebt. Nietzsche vergöttert zuerst den Wagner, der mit Feuerbach sich berührt, und bekämpft dann den andern Wagner, der sich auf Schopenhauer stützt. Er selbst möchte die letzten Folgerungen aus einer diesseitigen Weltansicht ziehen, die durch den Materialismus vorbereitet ist. Während der Materialismus selbst, ganz wie der Positivismus, auf dem Gebiet der Sittlichkeit zu etwas Festem nicht gelangen konnte, wagt es Nietzsche, auch hier in seinem Sinn Ordnung zu schaffen. Er ist ein Mensch von unverkennbar sittlichen Bedürfnissen, muß aber aus seinen Voraussetzungen die Sittlichkeit des Christentums umkehren. Er zieht dabei nur die Folgerung aus Heines Gegensatzpaar christlicher „Nazarenismus" und materialistischer „Hellenismus". Er wird zum unbedingtesten Vertreter einer entgotteten Welt; entgottet hatte der Materialismus sie. Vom Naturalismus ab ist die Nachwirkung dieser Tatsache mit Händen zu greifen. Der Frühnaturalismus will die Zwitterstellung der großen Realisten des Jahrhunderts überwinden, stellt sich unbedingt auf die Seite



des Materialismus und Positivismus und sieht in dem geistigen Schaffen des Menschen nur noch das Ergebnis von Naturwirkungen. Dennoch ist auch er sittlich getönt, möchte der Welt eine neue Sittlichkeit schenken und arbeitet mit Gedanken Nietzsches. Das Bedürfnis, sittlich zu entscheiden und Gutes vom Schlechten zu trennen, wäre es auch im Sinn von Nietzsches Umwertung der Werte, geht der Folgezeit verloren. Der Impressionismus bindet sich um so enger an den naturwissenschaftlich gedachten Geistesbegriff des Materialismus und Positivismus. Vererbung und Milieuwirkung im Sinn der Naturwissenschaft des späteren 19. Jahrhunderts sind ihm unbedingte Voraussetzungen des Geistigen, noch wichtiger werden ihm als Träger des Naturhaften im Menschen die Nerven. Sittliche Selbstbestimmung, wie sie der Idealismus der Freiheit fordert, wird ihm zu nichts neben der Ansicht, alles menschliche Wirken bleibe nur Ergebnis des Nervenzustands. Mit schärfstem Auge beobachtet man das Spiel der Nerven. Hier schien die rechte Erklärung gefunden zu sein für das Verhalten einer Menschenart, die ihren Ahn in Werther und demgemäß auch in Hamlet erblickt. Nie vorher, auch nicht in der deutschen Romantik, hatte der Nervenkranke gleiche Verklärung erfahren. Ihn zu verstehen wurde zum eigentlichen Ziel des Dichters.

Ohne Mühe ließ sich solche Absicht mit den Kulturwünschen Nietzsches verbinden. Vor den letzten Forderungen eines entgeistigenden Materialismus wurde Nietzsche durch seine Sehnsucht nach Schönheit bewahrt (auch das verbindet ihn mit Heine). Nietzsche forderte von seinem widerchristlichen und entgotteten Übermenschen die schöne Gebärde. Er klagte den Deutschen an, daß solche Gebärde ihm fehle, und suchte ihn durch den Hinweis auf andere Völker, denen sie zu Gebote steht, zu ihr zu erziehen. Damit war die Weltschau Stefan Georges vorbestimmt. Fortschreitend konnte Stefan George von einer menschlichen Haltung, deren Gesetze die Schönheit bestimmt, zu einem Gottsuchertum gelangen, das sein Gottesgefühl gleichfalls aus dem Erlebnis des Schönen holt. Stefan George tat diesen Schritt zu einer Zeit, als die entgottete Welt um ihn schon auf die Suche nach Gott gegangen war.

Um 1900 geht es zu Ende mit dem Materialismus und dem Positivismus, überhaupt mit einem Relativismus, der nur verstehen und nicht werten will. Metaphysik, die vom 19. Jahrhundert abgesetzt worden war, will wieder erwachen. Stärker konnte die Abkehr von der Vorzeit kaum sich betätigen. Der Weltkrieg beschleunigte den Vorgang. Schon ist der Expressionismus, wenn der Weltkrieg beginnt, im Gange. Bis zur letzten Übersteigerung bekämpft er, was in Weltanschauung und Kunst der nächsten Vergangenheit gegolten hatte. Er peitscht sich bis zu einer Ekstatik empor, die nur durch kurze Zeit bestehen kann. Der Umsturz von 1918 scheint ihm vollends recht zu geben. Vielmehr leitet er das Ende des Expressionismus ein. Die nächsten zehn Jahre weisen ein Ringen zwischen Gegensätzen, dessen Ausgang zunächst ungewiß bleibt. Heute darf gesagt werden, daß das Weltbild und die Kunst des 20. Jahrhunderts sich nach dem Willen der Wandlung aus der Weltkriegszeit zu formen entschlossen haben. Was der Expressionismus wollte, ist schließlich doch erreicht: Abkehr von der Haltung des späten 19. Jahrhunderts.

Die Rückkehr vom Stoff zum Geist und die mit ihr verknüpfte Wiedererweckung der Metaphysik, dann das neue Gottsuchertum, das aus diesen Voraussetzungen erwächst, führt auch die deutsche Welt wieder zum Christentum zurück. Eine der wichtigsten Tatsachen der neuesten Geistesgeschichte ist der Aufschwung, den der Katholizismus jetzt nimmt. Die Romantik bereitete das vor, konnte indes dem Ziel noch nicht nahekommen. Im 18. Jahrhundert dem rationalistischen Deismus so unbedingt aufgeopfert, daß die katholische Kirche nur als kraftlose Reliquie aus uralten Zeiten gelten konnte, in der materialistischen Zeit des



19. Jahrhunderts auf deutschem Boden dank der Stiftung eines protestantischen Kaisertums vielleicht noch unbedingter in den Hintergrund gedrängt, scheint der Katholizismus der jetzt neuerwachenden Geistigkeit erfolgreicher entgegenzukommen als andere christliche Bekenntnisse. In der irrationalistisch fühlenden Gegenwart wird dem Protestantismus sein Rationalismus verdacht. Auf dem Boden des Rationalismus konnte im 18. Jahrhundert die Aufklärung, im neunzehnten sogar die Naturwissenschaft mit dem Protestantismus in einen gewissen Zusammenhang treten. Die Magie der katholischen Liturgie blieb dem Rationalismus fremd. Ein Denker von Leo Tolstois Feinfühligkeit stellt die Gebräuche der griechischen Kirche in seinem Roman ,,Auferstehung" nur wie einen abergläubischen Hokuspokus hin. Für diese Magie hat der Irrationalismus immer weit mehr Verständnis besessen, selbst im 18. Jahrhundert; mitten im Zeitalter der Aufklärung bestand damals sogar eine Wundersucht, die in den Geheimen Gesellschaften gepflegt wurde. Heute fördert den Katholizismus seine Fähigkeit, dem Geist sein Recht zu wahren, ohne in einseitigem ,,Nazarenismus" die Natur zu unterdrücken. Thomas von Aquino, der solch gerechtes Verhältnis zwischen Geistigem und Naturhaftem unbedingter verfocht als andere Vertreter seines Glaubens, gelangt zu neuen Ehren; vor kurzem hatte er der Welt nur als verrannter Anwalt längst überwundener Scholastik gegolten. Er schöpfte aus antiken Quellen, die auch dem deutschen Klassizismus zuströmten. Mit Überraschung erkennt die Wissenschaft heute, wieviel nahe Berührungen zwischen dem Aquinaten und dem deutschen Klassizismus, zunächst Goethes, bestehen. Auch wenn nicht antikes Gut, aristotelisches wie neuplatonisches, da wie dort nachlebte, hätte schon der Pietismus, der einen Schritt vom Protestantismus weg bedeutet, als wichtige Vorstufe des deutschen Klassizismus Beziehungen zwischen Klassizismus und Katholizismus gezeitigt.

3. Entwicklungsstufen

Das Wiedererwachen des Katholizismus wirkt sich auch im politischen Leben Deutschlands aus. Überhaupt ist das ganze Geistesleben und besonders die Dichtung seit 1800 mit den politischen Vorgängen in der Zeit enger verknüpft als unmittelbar vorher. Man kann Wendepunkte im Gang der Dichtung des 19. Jahrhunderts in die Augenblicke verlegen, die für die politische Geschichte Deutschlands entscheidend sind. Befreiungskriege und Überwindung Napoleons, die Julirevolution in Frankreich, die weitergreifende Revolution von 1848, die Errichtung des neuen Deutschen Reichs durch Bismarck, sogar der Tod Wilhelms I.: die Jahreszahlen, die hier gegeben sind, können auch von einer Darstellung der deutschen Dichtung verwertet werden, dienen auch ihr, festumschriebene Abschnitte zu bilden. Noch deutlicher grenzt sich im politischen wie im künstlerischen Leben Deutschlands die Zeit vor und nach dem Weltkrieg ab. Das ist ja der wichtige Unterschied des 18. Jahrhunderts und der Folgezeit im Werden deutscher Dichtung, daß die Zeitabschnitte des deutschen Klassizismus mit politischen Vorgängen nur mühselig in Zusammenhang gebracht werden können. Doch wenn im 18. Jahrhundert das Verhältnis von Weltgeschichte und Landesgeschichte zur Dichtung weit eher ein Trotzdem als ein Weil bedeutet, etwas von solcher Gegensätzlichkeit bleibt auch im 19. Jahrhundert bestehen. Der Sieg über Napoleon leitet ein Zeitalter des politischen Rückschritts ein, und die Dichtung wird daneben immer freiheitslustiger. Die Julirevolution endet in Frankreich mit der Errichtung des Bürgerkönigtums, und in Deutschland wie in Frankreich beginnt sich der vierte Stand in der Zeit von 1830 bis 1848 zu regen. Der Umsturz von 1848 ist neuer Anlaß zur Reaktion; das Bürgertum, das diesen Umsturz versucht hat, gewinnt in den Jahrzehnten vor der Wiedererrichtung des Deutschen Reichs auf dem Boden der Dichtung seine höchste



Kraft. Der Sieg über Frankreich weckt auf deutscher Erde nichts weniger als einen Aufschwung der Poesie. Endlich beginnt ungefähr gleichzeitig mit dem Prunkkaisertum Wilhelms II. der völlig anders geartete Naturalismus. Bis zum Beginn des Weltkriegs steht deutsche politische Welt zu deutscher Dichtung in unvereinbarem Gegensatz. Der Anfang des Weltkriegs scheint die weite Kluft auszufüllen, bald aber wächst aus den Stimmungen des Kriegs in der Dichtung empor, was einen Umsturz wie den von 1918 vorbereiten und rechtfertigen kann. Doch der Expressionismus erblickte in der neugegründeten Deutschen Republik keineswegs die Erfüllung seiner Absichten. Immer also bleibt noch bestehen, was auch im Zeitalter des Klassizismus deutsche Dichtung von der Dichtung der Weltliteratur trennt: Einheitliches Zusammengehen von Geschichte und Kunst, wechselseitige Förderung der Macht des Staats und seiner Dichtung, das also, was in den höchsten Augenblicken griechischer, römischer, englischer, spanischer, französischer Kultur das Gegebene ist, läßt sich im 19. und 20. Jahrhundert so wenig beobachten wie im achtzehnten.

Im Bereich des deutschen Klassizismus pflegt man diese deutsche Gegensätzlichkeit von Weltgang und künstlerischem Schaffen auf die Verinnerlichung zurückzuführen, die in dem Deutschen des 18. Jahrhunderts durch seine gesellschaftliche Lage nur noch gefördert wurde. Etwas anders gestaltet es sich im 19. Jahrhundert. Geläufiger als einer unmittelbaren Gegenwart war einer jungen Vergangenheit das Wort, die Deutschen hätten sich im 19. Jahrhundert zu einem Volk der Tat umgewandelt. Eine weite Strecke trennt tatsächlich die introvertierten, sentimentalischen Menschen des 18. Jahrhunderts von den extravertierten Deutschen, die im 19. Jahrhundert sich immer merklicher fühlbar machen und auch jetzt dem deutschen Wesen ihren Stempel aufdrücken. Der junge Heine erblickt in England mit Schrecken überbetriebsame Maschinenmenschen, neben denen ihm die Deutschen wie zeitfremde Träumer erscheinen müssen. Heute ist sogar der Engländer geneigt, den Deutschen Überbetriebsamkeit vorzuwerfen und sich selbst zuzubilligen, daß er das Leben nicht gleich unbedingt der Arbeit aufopfere. Amerikanisierung des deutschen Wesens wird das genannt. Es ist zum guten Teil Ergebnis der gewiß erfolgreichen Erziehung des Deutschen durch den Preußen. Kaum war dem Deutschen früher, noch im 18. Jahrhundert, aber auch in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten, etwas fremder und unverständlicher als Kunst des Organisierens. Napoleon wurde Deutschlands Herr durch sein Organisationstalent. Überwunden wurde er von den Deutschen erst, als auch sie dank Preußen das Kriegführen organisieren lernten. Preußen führte, gestützt auf solch neugewonnene Kunst, die Deutschen auf die Höhe empor, die sie 1871 erreichten. Alle Hoffnungen, die sich den Deutschen im Weltkrieg eröffneten, stützten sich auf die Kraft preußischer Organisation. Der Weltkrieg schien auch sie gebrochen zu haben, doch in dem ersten Jahrzehnt der deutschen Republik ist allen Hemmnissen zum Trotz viel von dieser Kraft wieder erwacht.

Hier liegt eine Umgestaltung des Volkstums vor, die ihresgleichen in der Weltgeschichte kaum findet. Sie mag eine Gefahr in sich bergen. Der Römer, der Franzose, der Engländer ist auch als Organisator seinem Wesen immer getreu geblieben. Der Deutsche, dem Chaos geneigter, schon wegen seines ausgeprägten Individualismus, hat sich zum Gegenteil bekehrt. Das schien ihm Erfolge einzutragen, wie er sie in seiner Geschichte noch nie erzielt hatte. Das ewige Auf und Ab deutscher Geschichte des Mittelalters und der neuen Zeit galt durch Bismarcks Schöpfung für überwunden. Bitter genug wurde der Deutsche durch das Ende des Weltkriegs belehrt, daß der alte Rhythmus seiner Bahn trotz Bismarck immer noch bestehe. Nun tat sich die Möglichkeit auf, entweder zu dem chaotischen Wesen der Vergangenheit zurückzukehren oder aber erst recht die jüngst erworbene Organisationskunst weiterzubilden. Der Kampf der beiden Gegensätze bezeichnet den jetzt bestehenden Augenblick. Nicht die Schlechtesten unter den Deutschen möchten das alte chaotische Wesen wiedergewinnen, sehen da auch die rechten Ziele politischen Wirkens. Auf



der andern Seite wird eine noch strengere innere Geschlossenheit Deutschlands angestrebt als in Bismarcks Schöpfung. Die deutsche Republik hat in diesem zweiten Sinne manches durchgesetzt. Eine der Lösungen, die sich hier bieten, ist ein deutsches Reich von ausgesprochen preußischer Prägung. Andere Versuche bewegen sich zwischen einem möglichst unpreußischen deutschen Einheitsreich und einer Auflösung Deutschlands in seine alten Bestandteile.

Amerikanischer Betrieb, strenge Organisation können vom Standpunkt des Geists aus befehdet werden. Sie widersprechen der Selbstbestimmung des Geists. Begreiflich ist daher, daß gerade in Führern der neuerwachten, dem 19. Jahrhundert entgegengesetzten Geisteshaltung der Wunsch nach Lockerung und Lösung überfest einigender Bande, ja nach Wiederkehr des alten Chaos bestehen kann. Manche möchten das Volk der Tat wieder zu einem Volk der Dichter und Denker zurückbilden. Ob es glücken wird, die beiden Gegensätze zu einer Einheit zu verknüpfen, dem organisierten Deutschen die Geistigkeit zu schenken, die einst der Ruhmestitel seines Volks gewesen war, wird die Zukunft zeigen. Als möglich, ja als notwendig erkannt ist diese Lösung längst. Walter Rathenau hatte sie schärfer als andere schon ins Auge gefaßt.

Werden die Fragen der Politik, die sich im 19. und mit erhöhtem Nachdruck im 20. Jahrhundert aufdrängen, von solchem Standpunkt aus gesehen, so enthüllt sich, welch wichtige Voraussetzung auch für sie das Weltanschauliche ist. Weltanschauung und Politik verbinden sich in dem Deutschen so fest, gerade weil er zu einer rein sachlichen Politik weit weniger veranlagt ist als andere Völker, besonders als die Römer es waren und die Engländer es sind. Der Darsteller deutscher Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts darf füglich das Politische in den Hintergrund schieben und es nur dann berücksichtigen, wenn es sich so unmittelbar geltend macht wie in der „politischen" Dichtung der vierziger Jahre oder im Expressionismus. Bedeutsamer als das Politische mag ihm das Gesellschaftliche bleiben. Freilich ist es zum guten Teil auch nur Ausfluß wechselnder deutscher Weltanschauung.

Das 18. Jahrhundert ist überhaupt das Zeitalter, in dem der Bürger zum Bewußtsein seiner Macht gelangt. Das 19. Jahrhundert bringt wohl Rückschläge und scheint den Bürger immer noch zu einem rastlosen Kampf gegen andere Stände zu zwingen. Tatsächlich erreicht ein Teil des Bürgertums im 19. Jahrhundert eine Machtstellung, wie sie kaum dem Fürsten- und Königtum früherer Zeit zukam. Diese Bürger des 19. Jahrhunderts sind von den Bürgern des 18. Jahrhunderts durchaus verschieden. Im 18. Jahrhundert ist in Frankreich, ist sogar in England der Bürger ein Idealist, der ein gottgegebenes Recht gegen die Überlieferung zu verteidigen hat. Leise regt sich schon die Erkenntnis auch der geistigen Grenzen dieses Bürgertums. Weltgeschichtlich trägt es die Französische Revolution. Im 19. Jahrhundert wird der Bürger realistischer, gibt zum guten Teil die hohen geistigen Ansprüche auf und entwickelt sich zu der alles beherrschenden kapitalistischen Weltmacht.

Voraussetzung ist der gewaltige Wandel in der Technik, den das Jahrhundert der naturwissenschaftlichen Erfindungen zeitigte.

Ungewöhnliches leisten auf dem Gebiet der Technik schon Antike und alter Orient; dessen werden wir uns von Tag zu Tag mehr bewußt. Dennoch ersteht seit etwa einem Jahrhundert so unerhört viel Neues, daß von diesem Gesichtspunkt aus ein kaum überbrückbarer Gegensatz zur gesamten Vorzeit sich ergibt. Die Gegenwart kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß Goethe in einer Welt lebte, deren technische Einrichtungen sich durch Jahrtausende kaum verändert hatten. Im homerischen Epos benutzen die Menschen für die Zwecke des täglichen Lebens Mittel, die noch zu Goethes Zeit in geringer Abwandlung bestehen. Wenn der deutsche Hochklassizismus seiner eigenen Kultur die Lebensform der Antike zuwenden möchte, stehen ihm nicht die Hindernisse entgegen, die in den neuen Verkehrsmitteln sich bieten und in den Instrumenten, deren wir uns im Alltagsleben heute ständig bedienen. Um von Ort zu Ort zu kommen, ist dem Menschen uralter Vergangenheit wie dem des 18. Jahrhunderts Zug- und Tragtier ebenso wie das Schiff allein dienlich. Der Ofen, der die Stube wärmt, zwar erst in jüngerer Vergangenheit entstanden, verknüpft gleichwohl eine lange Reihe von Jahrhunderten zu einheitlichem Gebrauch. In der Beleuchtung macht die Zeit Goethes ein paar Fortschritte; sie sind für Goethe wichtig genug, um ihrer in seinen Dich-

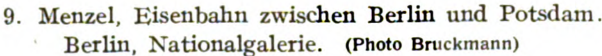


8. Die Postkutsche. Gemälde von Karl Spitzweg

tungen zu gedenken. König Dareios von Persien hatte eine Post eingerichtet, die mit außerordentlicher Schnelligkeit Nachrichten von Ort zu Ort beförderte; bald ging man an dieser Stelle wieder ein paar Schritte zurück. Was nach dieser Seite heute uns geläufig ist, liegt weit ab auch von der Welt Goethes. Nur das Luftschiff ist zu Goethes Zeit schon auf dem Wege; für Goethe bedeutet es sehr viel.

Selbstverständlich kümmert sich die deutsche Dichtung rasch um die neuen technischen Einrichtungen. Es entsteht, was man Dichtung der Technik genannt hat, nicht bloß kürzere Auseinandersetzung mit dieser oder jener Tatsache, mit dem Dampfschiff oder mit der Eisenbahn. Bald drehen sich auch ganze Romane um Fragen technischer Leistung. Trotzdem bleibt in Erzählungen und Dramen bis auf unsere Tage da sehr viel völlig unverändert. Wenn der Erzähler das, was er vorzubringen hat, im Eisenbahnabteil gehört haben will (solche Einkleidung ist dem Novellisten des 19. Jahrhunderts lieb), die Eisenbahn spielt dabei eine geringe Rolle, er könnte es ebensogut in einem alten Postpferdewagen erfahren haben, in einem „Rollwagen", wie das 16. Jahrhundert sagte. Merklicher macht sich auf der Bühne der Fernsprecher; er ermöglicht eine Gesprächsform, die früher undenkbar gewesen wäre, dient also unmittelbar dem Bühnenausdruck und schenkt ihm neue Möglichkeiten. Anderes und Naheliegendes wird wenig verwertet. Noch in allerjüngster Zeit konnte wie etwas Unbenutztes und durch seine Neuheit Wirksames in eine Dichtung der Eisenbahnwagen eingeführt werden, der sich vom Zug losreißt und auf abschüssiger Bahn in wahnwitziger Schnelligkeit herabrollt. Luxuszug und Auto wurden bald zum Lieblingsrequisit der Reichen im Roman; das Auto läßt Erlebnisse zu, die bisher unbekannt waren. Rasch meldet sich das Bedürfnis der Dichter an, die eilig fortschreitende Technik durch Phantasie zu überholen und Lösungen von Aufgaben der Technik, die einer späten Zukunft vorbehalten bleiben, schon wie etwas Errungenes hinzustellen; der Franzose Jules Verne ist der weithin bekannteste Vertreter dieser Richtung. Auch das hat sich der jüngere Roman nicht entgehen lassen. Die neuen Kampfmittel nehmen in der Kriegsdichtung und besonders in der Gegenkriegsdichtung einen gebührend weiten Raum ein. Im Gegensatz zu solcher Erweiterung des Stoffs der Dichtung ist das Bestreben, den Film mit dem Wortdrama zu verbinden, ein entscheidender Schritt auf dem Weg der Umgestaltung künstlerischer Form. Wie der Film überhaupt der Kunst neue Möglichkeiten zuführt, so kann durch die Verknüpfung von Film und Bühnenrede manches erstehen, das tatsächlich weit hinausreicht über alle künstlerische Ausdrucksform der gesamten Vergangenheit. Auch der Rundfunk stellt neue Aufgaben oder ruft alte





9. Menzel, Eisenbahn zwischen Berlin und Potsdam. Berlin, Nationalgalerie. (Photo Bruckmann)



10. Schnellzuglokomotive (Nach einem Plakat)

zu neuem Leben auf. Er bewirkt, daß lyrische und erzählende Dichtung wieder mehr gehört und nicht bloß gelesen wird. Er zielt überdies auf ein Drama, das bloß ans Ohr und nicht auch an das Auge sich wendet. Das „Hörspiel" entzieht sich strengen Geboten der „Schaubühne" und sucht dafür Sinn und rechte Ausdrucksform einer „Hörbühne" zu erfassen.

Die Bedeutung der neuen Erfindungen für die Gesellschaft wirkt sich in der Dichtung noch anders aus. Die Industrie wandelt sich in ihren Gebräuchen schon am Ende des 18. Jahrhunderts. Fabrikarbeit verdrängt das Handwerk. Die Maschine, die vereinzelt etwa im Bergbau seit langem bestanden hatte, greift nicht nur mehr und mehr um sich, sie wird als Ersatz für Menschenarbeit genommen. Was der einzelne Fabrikarbeiter zu leisten hat, gewinnt immer geringere Bedeutung; im langen Nacheinander der Herstellung eines Gegenstands wird von dem einzelnen Arbeiter nur immer wieder derselbe Griff verlangt.

Einer der ersten, die einsichtig diese neuen Arbeitsprobleme gesehen und sie in der Dichtung erwogen haben, war Goethe. Seine „Wanderjahre" möchten der Maschine gerecht werden; im Gegensatz zu andern gleichzeitigen Dichtern, die von dem Maschinenwesen der Fabrik die Menschen wieder zum Ackerbau zurückführen wollten, gab Goethe den Kampf gegen die Maschine und gegen eine von ihr bestimmte Fabrikindustrie auf. Um so wichtiger wurde ihm die Frage, wie es möglich sei, dem Arbeiter auch innerhalb der Fabrikindustrie die geistigen Rechte zu wahren, die das 18. Jahrhundert dem Menschen zugebilligt hatte.

Entwertung des Individuums zugunsten eines Kollektivums ist von Anfang an Ziel der Denker, Erzieher, Politiker des 19. Jahrhunderts. Darüber geht allmählich verloren, was das 18. Jahrhundert nicht bloß auf deutschem Boden ausgezeichnet hatte: die große Persönlichkeit. Sehr früh kündigt sich das in den Wünschen und Absichten der vorgeschrittensten Umwandler der Gesellschaft an. Schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts erkennen Führer des Geisteslebens die bevorstehende Gefahr, daß aus solchen Voraussetzungen nur noch Mittelmäßigkeit



Manifest

der

Kommunistischen Partei.

Veröffentlicht im Februar 1848

Proletarier aller Länder vereinigt Euch.

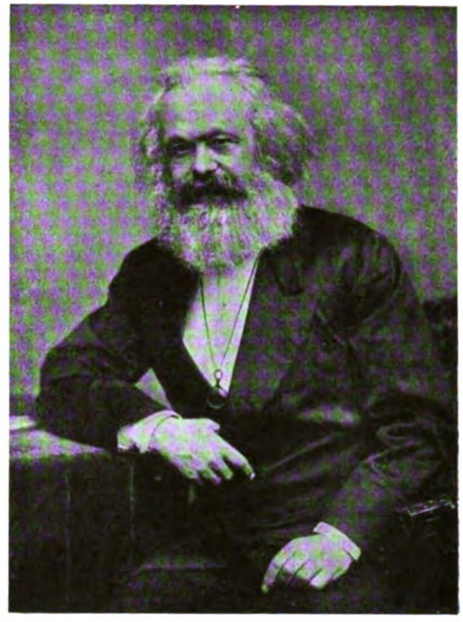
London.

Gedruckt in der Office der „Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter“
von J. E. Burghard
46, Liverpool Street, Bishopsgate.

11. Manifest der Kommunistischen Partei. Titel

aller Menschen sich ergeben werde, während die großen Persönlichkeiten entweder verschwinden oder unbeachtet bleiben müßten. Der neuerwachte Kollektivismus wirkt sich auch politisch aus. An ihm erstarkt der Gedanke des in sich geschlossenen Volks. Nun enthüllt sich die Bedeutung des Nationalstaats. Eine der wichtigsten Voraussetzungen für Bismarcks großes Werk liegt hier vor. Allerdings steigern sich auch die Gegensätze zwischen den Volksstaaten, und die Humanität des 18. Jahrhunderts geht so völlig verloren, daß wechselseitiges Mißverstehen, ja wechselseitiger Haß zwischen den Völkern blüht. Auch das sind Erscheinungen im Leben des 19. Jahrhunderts, die wesentlich bedingt sind durch den Wandel der Weltanschauung.

Im Rahmen des Kollektivismus erlebt der Altruismus seltsame Schicksale. Das „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“ wird trotz allem Individualismus auch im 18. Jahrhundert vertreten, schon in der Aufklärung. Der Klassizismus steht solchem Altruismus nicht fern. In den „Wanderjahren“ und am Ende des „Faust“ verbindet sich Altruismus und Kollektivismus auch noch in der größten Einzelpersönlichkeit, die vom 18. Jahrhundert hervorgebracht worden ist, in Goethe; Goethe gibt dabei manches auf, was er Zeit seines Lebens zu Gunsten der großen Einzelpersönlichkeit verkündet hatte. Im 19. Jahrhundert wird Schopenhauer, der im deutschen Klassizismus wurzelt, der wichtigste und meistgenannte Vertreter des Altruismus. Er fühlt sich schon in starkem Gegensatz zu seiner Umwelt. Denn tatsächlich widerspricht der Gang des gesellschaftlichen Lebens im 19. Jahrhundert gerade durch die Wendung, die er dem Kollektivismus gibt, dem Altruismus. Fabrikwesen und Maschinenarbeit setzen den großen Teil des Kollektivums Volk herab auf die Stufe unpersönlicher Handlanger, sie dienen nur dem Großkapitalismus, der seinerseits aus der Umgestaltung von Handwerk in Industrie ersteht. Trotz allem ist es heute immer noch so wie schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wenig verändert ist der Gegensatz zwischen führendem Kapitalismus und geführter Arbeiterschaft. Fällt dem Großkapitalismus durch die Julirevolution in Frankreich schon nach 1830 die eigentliche Macht im Staate und in der Gesellschaft zu, so ist Gleiches auch heute noch zu beobachten, auf deutschem Boden vielleicht nach dem Zusammenbruch des Fürstentums noch unbedingter als früher. Der Kampf zwischen Kapitalismus und Arbeiterschaft beginnt in Deutschland schon zu einer Zeit, in der das Bürgertum meinte, als Träger des Zeitgeists noch um Anerkennung ringen zu müssen. 1848 scheinen nur Bürger gegen reaktionäres Fürstentum zu kämpfen, doch ein Jahr vorher hatten Karl Marx und Friedrich Engels das „Manifest der kommunistischen Partei“ ausgegeben. Ehe 1867 Marx sein Werk „Das Kapital“ vorzulegen begann, hatte schon Ferdinand Lassalle von seinem Standpunkt aus die Sozialdemokratie gegen den Kapitalismus zu rüsten versucht. Dem Vertreter bürgerlichen Geists, der 1848 den Umsturz erstrebt hatte,


12. Karl Marx. Photographie

blieb die Wahl, sich dem bürgerlichen Großkapital oder der Sozialdemokratie anzuschließen. Sie bleibt ihm auch noch heute. Aber immer noch, wie schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, tritt er wieder auf die Seite des Kapitalismus. Das gilt besonders von den Dichtern. Es bedurfte der verklärenden Märtyrerzeit, die unter dem Druck von Bismarcks Sozialistengesetz der Arbeiterstand durchlebte, um junge deutsche Dichter für den Marxismus zu gewinnen. Sie gesellten sich zueinander im Frühnaturalismus. Er blickte sehnsüchtig nach dem Ausland, wollte dem Ausland eine neue Kunst ablernen, holte indes aus den Dichtungen, sei es Zolas oder Ibsens oder Tolstois und Dostojewskis nur, was gegen den Kapitalismus verwertbar war. Auch das ging rasch vorbei. Der Naturalismus wurde bald ein Ringen nach neuen Kunstmitteln, unbeschwert durch gesellschaftliche wie sittliche Ansprüche. Das blieb noch das Verhalten der nächsten Jahrzehnte bis zum Weltkrieg. Erst der Expressionismus ging wieder dahin zurück, wo der Frühnaturalismus gestanden hatte, nahm im Sinn einer Gleichstellung aller Menschen den Kampf auf gegen die bestehenden Mächte und damit gegen den Kapitalismus. In seinem Innersten war der Expressionismus nicht marxistisch gesinnt. Marx war Materialist, bewußter als der Kapitalismus, der gern die alten Gebärden des deutschen Idealismus von 1800 nachahmte. Marx entgeistete die Menschen, indem er die Besitzfrage, vielmehr die leidige Geldfrage zur Hauptvoraussetzung alles Tuns und Lassens der Menschen erhob. Das widersprach der Stellung, die der Expressionismus dem Geist wieder erobern wollte. Ungeklärt bestehen die angedeuteten Gegensätze im Augenblick weiter. Der Umsturz von 1918 kann wie eine Leistung des Marxismus gefaßt werden, ein dauernder Sieg der Sozialdemokratie ist er nicht geblieben. Dem Kapitalismus gehört auch in der deutschen Republik eine wichtige Stellung. Der Expressionismus gilt für tot, sein Erbe vertreten die Dichter, die weder dem Kapitalismus noch der Sozialdemokratie dienen wollen und eine Erneuerung des inneren Menschen erstreben. Neben ihnen gibt es unbedingte Vorkämpfer des Kapitalismus; sie sind es noch, wenn sie Wiederkehr der politischen Zustände aus der Vorkriegszeit wünschen. Endlich ist auch von neuester Dichtung zu melden, die dem Glaubensbekenntnis von Marx zustimmt.

Im Hintergrund stehen Gegensätze der Weltanschauung. Nicht bloß für die Dichtung, auch für das Leben in Gesellschaft und Staat tut sich als Entscheidendstes die Frage auf, ob der Materialismus noch lange weiterleben oder einer geistigeren Auffassung des Daseins weichen soll.

Der Entwicklungsgang deutscher Dichtung im 19. Jahrhundert und in der Folgezeit ist heute schon klar zu übersehen, machte sich auch in allem, was hier über die Voraussetzungen der Literatur dieser Zeit zu sagen war, schon geltend. Auf den Klassizismus folgt die tiefaufwühlende Bewegung, die man Romantik zu nennen pflegt, Weiterbildung des deutschen Klassizismus, mehr im Sinne von Goethes Frühzeit als im Sinne des deutschen Hochklassizismus, Abkehr zugleich vom 18. Jahrhundert und immer fühlbarere Überwindung des Ratio-

nalismus, gestützt auf die Philosophie von Kants Nachfolge. Dann erwacht im Jungen Deutschland der Rationalismus zu neuem Leben. Der Romantik wird abgesagt, den deutschen Stimmungen der Zeit um 1800 entfremdet sich der Jungdeutsche um so mehr, je näher er dem Materialismus kommt. Seine politischen Ziele werden von den sogenannten politischen Dichtern der vierziger Jahre noch unbedingter erstrebt. Schon aber ist auch der Realismus, die eigentliche und entscheidende Dichtungsform des 19. Jahrhunderts, auf dem Wege. Hatte die Romantik sich zuletzt gegen den Klassizismus gewendet, das Junge Deutschland gegen die Romantik, so wird es eine der Aufgaben der Realisten, das jungdeutsche, aber auch das romantische Wesen zu überwinden. Derselbe Materialismus, der schon im Jungen Deutschland sich ankündigt, dient dem Realisten in solchem Kampf. Gegenständlichkeit, Sachlichkeit, Ausschöpfen des Reichtums der Sinnenwelt konnten auf materialistischem Boden gedeihen. Zugleich blieb die Möglichkeit bestehen, wieder zu Goethe zurückzukehren. Goethe ließ sich ja mit den neuen materialistischen Absichten verknüpfen, wenn auch nur durch ein Mißverstehen seines Wesens. Der deutsche Realismus des 19. Jahrhunderts hat schon Großes geleistet, als das Werk Bismarcks durch die Errichtung eines neuen deutschen Kaisertums gekrönt wird. Die Zeit zwischen 1871 und etwa 1885, dem Augenblick, in dem der Naturalismus sich zu regen beginnt, weist auf der einen Seite erfolgreiche Vorstöße des Realismus, zumal auf österreichischem Boden, auf der anderen Seite eine zunehmende Verflachung und Veräußerlichung des Publikums. Nur weil das Große, das im Realismus auf deutschem Boden entstanden war, in den ersten Jahren des neuen Deutschen Reichs den Lesern immer gleichgültiger wurde, und weil sie es willig der Moderichtung des Augenblicks aufopferten, war der Naturalismus berechtigt, von der Notwendigkeit einer völligen Umgestaltung der Kunst zu reden. Auf der Strecke vom Frühnaturalismus bis zum Beginn des Weltkriegs entwickelte sich nach den Wünschen des Positivismus nicht bloß Dichtung, auch Kunst überhaupt mehr und mehr zu einer Meisterschaft im Abspiegeln äußerer und innerer Lebensvorgänge. Zwar schienen in dieser Zeit abermals Gegensätze einander abzulösen, schienen dauernd neue Richtungen zu entstehen, die dem Gestern absagten. Wie wirksam sich gleichwohl in diesem Nacheinander kunstvolles Treffen der Wirklichkeit durchsetzt, wird nach 1914 durch den Rückschlag ganz klar, den der Expressionismus bedeutet.

Der Expressionismus fühlt sich nicht nur in Gegensatz zu dem unmittelbar vorhergehenden Impressionismus, auch zu der ganzen Entwicklung der Kunst, wie sie seit Goethe sich vollzieht. Auf Realismus war sie ausgegangen, hatte ihn verwirklicht und im Impressionismus noch übersteigert. Der Wunsch, das, was den Sinnen sich offenbart, immer genauer auszusprechen, setzt sich auf dieser Bahn mehr und mehr durch. Sein Nährboden ist die Diesseitigkeit naturwissenschaftlich gefaßter, materialistischer oder positivistischer Weltanschauung. Der Expressionismus sagte solcher Weltanschauung den Krieg an, zugleich auch einem künstlerischen Gestalten, das vom Transzendenten nichts wissen wollte. Das Jenseits wurde dem Expressionismus wieder unentbehrlich. Es mit den Sinnen zu erfassen, ist unmöglich; so kam ein Kunstschaffen, das auf spontane Geistesleistung sich stützt, wieder auf, während den beobachtenden Sinnen nur noch bescheidene Nebenarbeit übrigblieb. Indem der Expressionismus auf das Treffen verzichtete, folgte er dem entscheidenden Zug seiner Weltanschauung.

Er macht einer Entwicklung das Ende, die durch das ganze 19. Jahrhundert sich erstreckt, und erhebt sie dadurch zu einer abgeschlossenen Einheit. Zwar hat es den Anschein, als wolle seit dem Ende des Expressionismus, also etwa seit Beginn des dritten Jahrzehnts



im 20. Jahrhundert, Rückkehr zu den vorexpressionistischen Kunstbräuchen sich durchsetzen; allein zu deutlich ist dem Neuen, das jetzt keimt, ein Wesen eigen, das im Innersten mit dem Expressionismus zusammenhängt, als daß mit diesem Neuen der in sich geschlossenen Einheit der Kunst des 19. Jahrhunderts noch eine späte Fortsetzung oder Ergänzung erstünde. Der Einschnitt, der von dem Expressionismus gemacht wird, bleibt trotz „neuer Sachlichkeit" bestehen. Er bedeutet die Epoche, die in der Kunst das neunzehnte Jahrhundert vom zwanzigsten trennt.

Überwindung des Materialismus könnte zu der Geisteshaltung führen, die vor dem Materialismus, also in klassischer und romantischer Zeit, bestanden hatte. Gleichwohl will sich die Gegenwart nicht zum Klassizismus zurückfinden, verspürt vielmehr — die Jugend von heute betont das gern — in sich einen starken Gegensatz zu ihm. Romantik vollends, zwar seit Jahrzehnten immer wieder als neugeboren hingestellt, widerspricht der neuen Sachlichkeit. Romantik ist dem Gegenwartsmenschen zu sentimental. Ernüchtert durch die neuesten weltgeschichtlichen Vorgänge, will er die Welt nur noch ganz nüchternen Blicks betrachten. Es hieße sich willig die Augen verschließen, wenn man in der Verdammung des Materialismus schon das Anzeichen einer Wiederkehr der klassisch-romantischen Weltschau feststellen wollte. Vielmehr ist die Gegenwart nur dann zu begreifen, wenn ergründet wird, was sie vom Idealismus der vormaterialistischen Zeit trennt. Schwere Aufgaben stellen sich da dem Erforscher weltgeschichtlicher Entwicklung wie auch des Wesens der Gegenwart und ihrer eigentlichen Ziele.

Der Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" erörtert innerhalb dieses Handbuchs eine ganze Reihe von Fragen, die von der Dichtung des 19. Jahrhunderts gestellt werden. Selbstverständlich soll das alles hier nicht wiederholt werden. Doch auch die Verweise der Anmerkungen auf *GuG* zielen nicht auf Vollständigkeit. Das Register von *GuG* macht alles Einschlägige leicht erreichbar. — Die Abkürzungen der Titel meiner Arbeiten ebenso wie des „Reallexikons" sind im ersten Band der „Deutschen Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart" (S. 31) erklärt.

S. 1f. Vgl. O. Walzel, Neuere deutsche Dichtung und die Schule, Bonn a. Rh. 1929.

S. 6ff. Johann Gustav Droysens „Geschichte Alexanders des Großen" erschien zum erstenmal 1833; die „Geschichte des Hellenismus" folgte 1836—43. Wilamowitz betont die Verwandtschaft des 19. Jahrhunderts mit dem Hellenismus in seiner Darstellung der griechischen Literatur und Sprache, die den Band „Die griechische und lateinische Literatur und Sprache" in Paul Hinnebergs „Kultur der Gegenwart" eröffnet (zuerst Berlin und Leipzig 1905). — Vgl. auch Erich Bethe, Die griechische Dichtung (in diesem Handbuch) S. 267ff.

S. 9. „Drittens die Kürze — rein ellenmäßig — die Kürze" heißt es programmatisch in den „Blättern für die Kunst, eine Auslese aus den Jahren 1892—98" (Berlin 1899) S. 13. — Anthologie: oben 1, 252.

S. 11f. Ausführlich entwickelt *GuG* diese gesamte Gedankenreihe; s. besonders S. 322ff., 326ff. — Charles Bally, Impressionisme et Grammaire (Mélanges d'Histoire littéraire et de Philologie offerts à M. B. Bouvier, Genève 1920, S. 261ff.).

S. 12. Zu Diltheys Typenlehre vgl. *GuG* S. 81ff.

S. 15. Katholizismus: vgl. O. Walzel, Die Geisteströmungen des 19. Jahrhunderts (Deutschkundliche Bücherei, Leipzig 1929) 2. Aufl. S. 57. Dann vorläufig: O. Walzel, Barockstil in der Dichtung (Zeitschrift „Schönere Zukunft" Jg. 4, S. 200ff.) — Pietismus: oben 1, 46f.

S. 17. Walter Rathenaus Werk „Von kommenden Dingen" bildet den 3. Band seiner „Gesammelten Schriften" (Berlin 1918).

S. 18. Dichtung der Technik: vgl. O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren schweizer Dichtung (Stuttgart und Berlin 1908). — Gemeint ist oben Leonhard Franks Novelle „Der letzte Wagen" (Berlin 1925). — Über Drama und Film vgl. Robert Petsch im „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1927" S. 266ff.



I. ROMANTIK

1. Begriffsbestimmung

Merklich grenzt sich die deutsche Romantik vom Klassizismus ab, der ihr vorangeht, und vom Jungen Deutschland, das ihr nachfolgt. Sehr früh schon wurde sie als eine einheitliche Erscheinung gefaßt, trotz der Überfülle gegensätzlicher Züge, die in ihr sich zusammenfinden. Dieser Reichtum an einander widersprechenden Merkmalen macht es nicht leicht, das Wesen der deutschen Romantik mit voller begrifflicher Schärfe auszusprechen. Wer das zu tun versucht, verfällt leicht in den Fehler, die deutsche Romantik nur von einer einzigen Seite zu sehen. Das war einst um so selbstverständlicher, als man sie bekämpfte und sie zum Träger dessen machte, was dem eigenen Glaubensbekenntnis widersprach. Heine, einer der ersten, die sie als Ganzes darzustellen versuchten, hat, obwohl er neben vielem Bösen der deutschen Romantik auch Gutes nachsagte, gerade das an ihr übersehen, was ihn mit ihr verbindet. Noch einseitiger wurde ihr Bild in der Hand Arnold Ruges. Doch auch neuere wissenschaftliche Forschung, die nur nach Kräften verstehen, ja rechtfertigen wollte, entging nicht der Gefahr, den Akzent zu stark auf diese oder jene Eigenheit der Romantik zu legen und andere von ihren Zügen auszuschalten.

Dem Gefühl erschließt sich leichter das Eigentliche und Entscheidende der deutschen Romantik, eben weil sie etwas so Vielfaches und Zusammengesetztes ist, daß jeder Versuch, sie begrifflich zu umschreiben, fast aussichtslos erscheint. Das Gefühl kann immer noch recht behalten, wenn es den oder jenen zu der deutschen Romantik rechnet, den eine logisch sondernde Wissenschaft aus der Romantik ausschließen will. Sogar wer sonst dem Irrationalismus im Umkreis wissenschaftlicher Forschung nicht die Führerrolle überlassen möchte, fühlt sich hier geneigt, das Erfassen des Wesens deutscher Romantik einem irrationalen Vorgang anzuvertrauen. Er darf sich bewußt bleiben, daß, was er als Wesen der Romantik empfindet, ihm ebenso entgegentritt, wenn er das überspitzt Gedankliche der Athenäum-Fragmente vor sich hat, wie wenn er die schlichte Klarheit von Uhlands Balladen oder das ahnungsreiche Dunkel von Justinus Kerners Schöpfungen auf sich wirken läßt. Aus gesichtereicher Waldeinsamkeit entwirkt sich dies Gefühl ebenso wie aus dem tollen Spiel mit der Bühnentäuschung, das seit Tiecks „Gestiefeltem Kater" den deutschen Romantikern unentbehrlich wird. Scharf hebt sich dies Romantische von dem deutschen Klassizismus ab, vom Jungen Deutschland und vom deutschen Realismus des 19. Jahrhunderts. Vorklänge gibt es freilich im Klassizismus, Nachklänge in der späteren Dichtungswelt. Doch das Gefühl bleibt in seinem Recht, wenn es auch da wie dort den Ausdruck „romantisch" gebraucht und sich dabei bewußt ist, daß Romantisches an diesen Stellen in eine wesentlich unromantische Welt eingesprengt ist. Der Sturm und Drang nimmt Romantisches vorweg und steht doch als Ganzes der Romantik fern. Heine nutzt romantisches Wesen mit Vorliebe; als ganze künstlerische und menschliche Persönlichkeit bleibt er von Herzen unromantisch.

Verwandte Vor- und Nachklänge sind jeder umfangreichen künstlerischen Gesamterscheinung erstanden. Das war immer der Weg der Kunst, daß sich eines Tages vereinzelt schon ankündigte, was später von einem ganz anderen Standpunkt aus zum Wesen einer neuen Kunst wurde. Umgekehrt besteht, noch wenn auf eine Kunstrichtung etwas völlig Entgegengesetztes folgte, in diesem Entgegengesetzten manches weiter, das kurz vorher im Schwange gewesen war. Sogar der Expressionismus verwertet künstlerische Züge, die dem von ihm verketzerten Impressionismus nicht nur eigen waren, auch als Schöpfung des Impressionismus gelten dürfen.

Geht man dem Wort „romantisch" nach, so trifft man freilich gleich auf eine große Schwierigkeit. Die deutschen Romantiker haben von Anfang an das Wort „romantisch"

gebraucht, um Erscheinungen zu kennzeichnen, die weit außerhalb der Grenzen deutscher Romantik liegen. Das Romantische längst vergangener Zeiten sollte durch sie zu neuem Recht gelangen. Wenn sie sich selbst Romantiker nannten, meinten sie Wiedererweckung der alten Romantik, empfanden sie sich von vornherein als Romantiker zweiten Grades. Es bleibt das Wesen der Romantik, daß sie nicht unmittelbar, sondern auf Umwegen fühlt. Sie möchte werden, wie eine schöne Vergangenheit gewesen ist, diese Vergangenheit ist ihr wertvoll, weil sie Vergangenheit ist. Der Sturm und Drang schätzt gleichfalls die Vergangenheit, aber eigentlich nur soweit sie dem Leben unmittelbar etwas bedeuten kann. Das romantische Gefühl hält viel unbedingter den Blickpunkt des Historismus fest, es wird aufgewühlt durch die Tatsache, daß etwas eine lange verkannte Vergangenheit darstellt. Solche historische Betrachtung nimmt die schöne Ferne wie etwas Ästhetisches, will sie nicht in das Leben des Tages neu eingliedern, weil es diesem Leben taugt, sondern weil es das Leben verklärt.

Widerspricht es dieser Feststellung, daß gelegentlich ein Romantiker auch unmittelbar aus altem Leben neues Leben schaffen will, etwa Arnim, wenn er in „Des Knaben Wunderhorn" alte heimische Dichtung dem Deutschen seiner Zeit wieder zuführt? Die deutsche Romantik ist ja so reich, weil sie das Recht beansprucht, im Einzelfall ihren wichtigsten Gesichtspunkten zu widersprechen.

Die Lust deutscher Romantiker, dem Glaubensbekenntnis ihres Kreises Schnippchen zu schlagen, legt manchem Forscher nahe, im Kreis deutscher Romantik nur einen Überreichtum eigenwilliger persönlicher Taten zu sehen und auf den Versuch einer Vereinheitlichung durchaus individualistischer Leistungen zu verzichten. Keinem sei das verwehrt, dem es nicht liegt, den Reichtum des Lebens auf große Linien zurückzuführen und in große Gruppen aufzuteilen. Nur darf er dann nicht übersehen, daß er angesichts der deutschen Romantik in gesteigertem Maße etwas tut, das mehr oder minder auch anderswo sich einstellt, sobald von dem Persönlich-Einzelnen weitergegangen werden soll zu irgendwelcher Zusammenfassung und Gruppenbildung. Gegensätze der Weltanschauung stehen im Hintergrund: Der eine sieht relativistisch und impressionistisch nur Vereinzeltes, dem andern ist es selbstverständlich und vor allem die einzig richtige Art wissenschaftlicher Betrachtung, von dem einzelnen zu größeren Einheiten emporzusteigen. Er will nicht bloß Ordnung schaffen, er meint auch annehmen zu dürfen, daß etwas Wesenhaftes in diesen größeren Einheiten liegt, daß der Sinn der Einzelerscheinung sich nur ergibt, wenn der Blick sich auf die größere Einheit richtet.

Den Verzicht auf den Sammelbegriff „Deutsche Romantik" soll der Nachweis begründen, daß die deutschen Romantiker sich selbst nicht als eine Einheit empfunden, ja sich selbst durchaus nicht immer Romantiker genannt haben. Mit großem Fleiß wurde vor kurzem gezeigt, von wem in der Zeit der deutschen Romantik beansprucht worden ist, zur deutschen Romantik zu zählen. Das selbstverständliche Ergebnis war, daß nur langsam das Wort Romantik den Sinn gewonnen hat, den die Betitelung einer geschlossenen Vereinigung von Menschen in sich trägt. Spät gewöhnte man sich daran, mit diesem Wort die Dichter, überhaupt die Vertreter deutschen Geisteslebens aus der Zeit zwischen Klassizismus und Jungem Deutschland zu bezeichnen. Bewiesen wird mit solchen Feststellungen so gut wie nichts. Ein weit größeres Bereich von verwandten Erscheinungen müßte durchforscht werden, soll hier etwas Ersprießliches sich ergeben. Fast niemals hat eine größere Anzahl von Künstlern sich unbedingt in ein Ganzes eingeordnet, das mit einem Wort wie Romantik oder Sturm und Drang oder Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus bezeichnet wird. Nicht wer in einer Bewegung selbst sich befindet und selbst das eigentlich Neue leistet, eher wer sie organisiert und vollends wer sie als Außenstehender prüft, arbeitet gern mit solchen Worten. Der schaffende Künstler will zunächst das Recht seiner Persönlichkeit wahren. Dem Betrachter



ergibt sich nachträglich weit leichter und überzeugender, wieviel Gemeinsames in den Schöpfungen gleichzeitig tätiger Einzelpersönlichkeiten besteht. So hatte die Nachwelt ein gutes Recht, Zusammengehöriges, das ihr widersprach, zusammenzufassen und es Romantik zu nennen. Gleiches Recht besteht auch heute. Wer auf dieses Recht verzichtet, beraubt uns der Einsicht, daß zwischen Klassizismus und Jungem Deutschland eine Bewegung von ausgeprägten Eigenheiten, anders als das Voranliegende und das Nachfolgende, sich feststellen läßt.

Kein vorsichtiger Forscher wird außer acht lassen, was irgendein Künstler über sein Verhältnis zu einem Sammelbegriff sagt, wie es Romantik oder Naturalismus oder Expressionismus ist. Methodisch falsch wäre nur, solchen persönlichen Äußerungen die Entscheidung zu überlassen. Wenig fruchtet es ja, die „künstlerische Absicht" zu ergründen, wo das Wesen eines Kunstwerks erfaßt werden soll. Der Künstler ist starken Selbsttäuschungen ausgesetzt, wenn er sein Schaffen sich zu voller Bewußtheit erheben, also auch wenn er die künstlerischen Absichten einer seiner Leistungen bestimmen möchte.

In anderem Sinne ist es anfechtbar, irgendeiner Leistung des Geistes, also auch der Kunst, Voraussetzungen zuzuschreiben, die zwanghaft die Leistung bedingen. Hermann Friedmann nennt solches Vorgehen „Haptik" und fordert nicht nur für Geistes-, auch für Naturwissenschaft einen minder strengen Gesetzesbegriff im Sinne morphologischer Betrachtungsweise, die er „optisch" nennt. Eine junge Vergangenheit liebte es, die Natur haptisch zu sehen, und übertrug solche Schau auch auf das Geistige. Immerhin ist strenge Gesetzlichkeit der Wirkung im Gebiet der Natur noch eher anzuerkennen als in dem des Geistes. Um so gefährlicher wird ein Verfahren, das die Voraussetzung geistiger Leistung in naturhafter Bedingtheit eines Menschen erblickt, diese geistige Leistung also zum Ergebnis solcher naturhaften Bedingtheit herabdrücken möchte.

Dem Einwand, statt optischer Betrachtungsweise eine haptische zu vertreten, setzt sich der Versuch aus, den Begriff der Romantik aufs engste mit den Eigentümlichkeiten einzelner deutscher Stämme zu verknüpfen. Josef Nadler will dem Wort Romantik einen ganz neuen Sinn geben. Er geht von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß das gesamte deutsche Sprachgebiet sich in zwei große Gruppen teilt. Ergebnis des Vorstoßes der Völkerwanderung vom Osten nach Westen sind die Altstämme. Nachdem im Rücken der Germanen schon Slaven tief in Mitteleuropa eingedrungen waren, vollzog sich ein entgegengesetzter Vorstoß der Deutschen, gerichtet von Westen nach Osten; Gebiet, das schon von Slaven besetzt worden war, wurde ihnen von Deutschen wieder abgenommen. Es war ein Besiedlungsvorgang, den die Deutschen da durchführten, und der sie weite Teile im Osten Europas wiedergewinnen ließ. Deutsche Sprachgeschichtsforschung erweist seit langem, welche Bedeutung diese Neubesiedlung hat. Ebenso machten sich andere Unterschiede zwischen den Deutschen, die im Lauf der Völkerwanderung sich im Süden, Südwesten und Westen deutschen Sprachgebiets von heute festgesetzt haben, und den Deutschen, die später sich des Nordostens wieder bemächtigten, längst deutlich fühlbar und wurden von wissenschaftlichen Ergründern der Kultur erforscht. Von solchen unbestreitbaren Voraussetzungen aus wagt Nadler, die deutsche Romantik auf das Siedlungsgebiet einzuschränken, während er alles, was im Bereich der Altstämme deutsche Romantik genannt zu werden pflegte, als gründlich verschieden von dem Wesen der neuen Stämme bezeichnet, es sogar mit einem eigenen Namen belegt und „Restauration" nennt. Restauration wäre demnach die Romantik am Rhein, in Schwaben, in Bayern, in Österreich.





13. Jugendbildnis Friedrich Schlegels. Kreidezeichnung von Karoline Rehberg.
(Nach Neubert: Goethe und sein Kreis)

Nach Nadler ist Romantik dem Sohn des ostdeutschen Siedellandes eingeboren. Er ist für Nadler Romantiker, lange ehe die ,,Deutsche Romantik" als Schöpfung der Schlegel, Tieck, Hardenberg, Schleiermacher ihren Weg beginnt. Das — mindestens im Vergleich mit den Altstämmen — Wurzellose der deutschen Siedler bedingt das Wesen des Romantikers, wie Nadler ihn faßt. Es macht sich schon früh im Geistesleben und in der Dichtung des deutschen Siedlungsgebiets bemerkbar.

Unleugbare Tatsache bleibt, daß die deutsche Romantik, auch im alten Sinn des Worts, auf deutschem Siedlungsboden sich bildet, und daß dann eines Tages diese nördliche Romantik nach dem Westen, Südwesten und Süden des deutschen Sprachgebiets vorstößt, hier eine Fülle fruchtbarer Anregungen ausstreut und neue deutsche Kunst zeitigt. Fast darf von einer organisatorischen Tat gesprochen werden. Die Stifter der deutschen Romantik, voran die Brüder Schlegel und Tieck, künden auf dem Boden der Altstämme die neue Kunst der deutschen Romantik und wecken in den Söhnen deutscher Gebiete, die durch die Entwicklung der deutschen Dichtung, zumal während des 18. Jahrhunderts, in ihrer künstlerischen Leistung gehemmt worden waren, den frohen Willen, aus ihrer Sonderart neues Leben der Dichtung erstehen zu lassen. Die Stifter der Romantik erwirken hier genau dasselbe wie in den nichtdeutschen Völkern, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich ihrer Sonderart bewußt werden und neue Bahnen künstlerischen Schaffens einschlagen; romantische Dichtung der Franzosen, Italiener, Slaven und anderer Völker entsteht da. Ganz ebenso hatte man sich gewöhnt, von der neuen romantischen Dichtung der Altstämme zu sprechen; für Nadler wäre das aber Restauration, auch im Ausland. So weit ist es ja auch Wiederherstellung, als dank den Anregungen, die von den Schlegel oder von Tieck oder von anderen ausgegangen waren und die wesentlich Wiedererweckung alten, überkommenen Besitzes an Kunst im Auge hatten, alle diese Stämme und Völker sich des künstlerischen Reichtums ihrer Vergangenheit bewußt wurden und ihn gegen die strenge, allgemeiner menschlich geprägte Kunst des Klassizismus ausspielten.

Nadler erblickt in denen, die er Romantiker nennt, Enterbte, in den Trägern der Restauration reiche Erben alten Guts, die sich dieses Reichtums nur bewußt zu werden brauchten, um zu schaffen, was die Enterbten aus dem deutschen Siedlungsgebiet, gerade weil sie Enterbte waren, mit den kärglichen Mitteln ihrer engeren Heimat nicht schaffen konnten.

Letzte Voraussetzung Nadlers ist das vielgestaltige, allzu persönliche Wesen des Deutschen. Keines der abendländischen Kulturvölker zerfällt in gleich viele, gleich stark voneinander gesonderte Einzelgruppen. Diese Gruppen verstehen in jedem Sinn des Worts einander kaum, zu einer einheitlichen Haltung sind sie nie zu bringen gewesen, auch nicht unter Bismarcks kraftvoll einigender Hand, noch weniger in der unmittelbaren Gegenwart. Vor dem 19. Jahrhundert fiel in Geistesleben und Dichtung immer nur einzelnen dieser Gruppen das Führeramt zu (dabei ist eine Verschiebung vom Süden und Westen nach dem Norden und Osten, also vom Gebiet der Altstämme zu dem der neuen Stämme, folgerichtig im Lauf der Zeit zu beobachten). Erst im 19. Jahrhundert, und auch dann noch im Kampf mit starken Hemmnissen, dringen die einzelnen deutschen Stämme zu künstlerischen Taten vor, die ihnen etwas wie eine Gleichberechtigung sichern. Dennoch fühlen sich einzelne Stämme um 1900 immer noch nicht genügend anerkannt; das gilt vor allem von den Deutschösterreichern, die besonders nach der Scheidung zwischen Österreich und dem Deutschen Reich das Gefühl nicht überwinden konnten, wie etwas Zweites und Minderwertiges zu gelten; manches Wort aus reichsdeutschem Munde mußte sie und muß sie noch heute in diesem Gefühl bestärken.

Spricht vieles für Nadlers Ansicht, so widerstrebt ihr die Tatsache, daß auf dem Siedlungsboden um 1800 genug alte Kultur vorhanden war, um auch in seinen Grenzen eine Wieder-



14. August Wilhelm von Schlegel. Bildnis von Hoheneck

erweckung zu zeitigen, wie sie dem Westen und Süden durch die Romantik zuteil geworden ist. Bedenklicher ist noch anderes. Nadler zieht dem Sohn eines einzelnen deutschen Stammes engste Grenzen und gewährt ihm nur ganz geringe Schwingungsweite. Gewiß wurde im 19. Jahrhundert jedem deutschen Stamm das Recht gewährt, sein Persönlichstes auszusprechen. Doch der eigentliche große Erfolg wurde nur denen zuteil, die dies Persönlichste im Rahmen einer Kunst von allgemeindeutscher Prägung ausdrückten. Es geht nicht an, den Eindruck zu wecken, als ob die ganz wenigen, die mit letzter Einseitigkeit das Allerpersönlichste ihres Stammes oder gar ihres Geburtsbezirks vorbrachten, in der Gesamtentwicklung eine entscheidende Bedeutung gewonnen hätten. Die Großen des 19. Jahrhunderts, Grillparzer, Stifter, Keller und Conrad Ferdinand Meyer, Hebbel, auch Otto Ludwig, sogar Gerhart Hauptmann, strebten, mochten sie noch so sehr in ihrer Heimaterde wurzeln, eine allgemeindeutsche Kunst an. Das ist Leistung des Geistes. Sie wird beeinträchtigt, wenn der Ton überstark auf die naturhafte Verknüpfung eines Menschen mit seiner Scholle gelegt wird. Haptisch wäre das, nicht optisch.

Unbeeinträchtigt bleibt durch diese Erwägungen das große Verdienst der Stifter deutscher Romantik um die Altstämme. Betraten sie deren Boden, so fanden sie in reicher Fülle altes Gut vor, das ihrem Wunsch diente, altheimisches Wesen zu neuem Leben aufzurufen. Sie hatten aber auch die Kraft, solche Wiedererweckung zu leisten. Ohne ihre Hilfe hätten die eingeborenen Söhne des alten Gebiets die Aufgabe nicht lösen können. Friedrich Schlegel traf, erfüllt von dem Wunsch, im Sinne Wackenroders alte deutsche bildende Kunst wieder zu erwecken, mit den Brüdern Boisserée zusammen. Sie hatten längst andächtig Denkmäler alter rheinischer Kunst gesammelt. Sie wären indes nie über die bescheidene Bedeutung örtlich begrenzter Altertümler hinausgekommen, hätte Friedrich Schlegel ihre Schätze nicht der großen romantischen Bewegung zugeführt, ihr Wirken erfolgreich eingegliedert in die Erziehungstat deutscher Romantik. Auf dem Boden Schwabens war zuletzt, auch noch durch Hölderlin, antikisierender Klassizismus zur Herrschaft gelangt. Nur die Stifter der deutschen Romantik schenkten den Uhland und Kerner und deren Genossen die Mittel und die Kraft, deutscher Dichtung altheimisches schwäbisches Gut dienstbar zu machen. In der Schweiz wehrten sich viele gegen das Wesen der Romantik; eigentliche Romantik im strengen Sinn des Worts ist hier so gut wie nicht zustande gekommen. Trotzdem durfte Wilhelm Schlegel,

als er zur Zeit seines Aufenthalts in Coppet bei Frau von Staël die Schweizer Alpen durchwanderte, den Schweizern zubilligen, daß auch bei ihnen noch Altheimisches lebendig sei. Im Berner Oberland, namentlich im Haslital, tönte ihm eine Sprache entgegen, die ihn an deutschen Minnesang erinnerte. Er pries das Oberdeutsche nicht nur als Quelle des Sprachforschers, auch weil es dem Bedürfnis des Dichters nach Bereicherung der Sprache entgegenkommt. So hatten es ja schon im Zeitalter der Aufklärung die Haller, Bodmer und Breitinger gemeint. Wie viel durch sie die Sprache der deutschen Dichtung gewonnen hatte, war inzwischen vergessen worden. Wilhelm Schlegel gewährte dem Schweizer Dichter des 19. Jahrhunderts das Recht, die deutsche Dichtersprache aus dem Quell seiner Heimat zu nähren. Es wurde reichlich gewahrt.



15. Sulpiz Boisserée. Zeichnung v. Joseph Schmeller. Weimar, Goethe-Nationalmuseum

Es ist wertvolle Leistung der deutschen Romantik, daß sie den Söhnen der Altstämme abgewöhnt hat, sich so äußerlich der Schriftstellerbräuche des Aufklärungszeitalters zu bedienen, wie das in Wien zur Zeit Josefs II. geschah. Sonnenfels war einer der ausgesprochensten Vertreter dieser Richtung. Wenn dann Schreyvogel sich gegen die Stifter der Romantik wendet, die um 1810 in Wien Anhänger werben, so beharrt er trotz aller Neigung zur Aufklärung nicht ganz auf dem Standpunkt von Sonnenfels, kommt vielmehr der eigentlichen Absicht dieser Romantiker entgegen, indem er dem Österreicher Zuversicht zu seinen Eigenheiten schenken möchte, und bildet in Grillparzer einen Dichter, der an wichtigsten Stellen das Programm der Romantik erfüllt.

Zerspaltung der deutschen Romantik in Romantik und Restauration übertreibt den Tatbestand. Im Kern ist etwas Richtiges enthalten. Das Vielgestaltige und in sich Widerspruchsvolle der Romantik legt überhaupt nahe, in ihr verschiedene Richtungen festzustellen. Der Schnitt, der die Stifter der Romantik von den Romantikern der Altstämme trennt, ist zum Teil längst geführt worden. Man stellte ältere Romantik einer jüngeren gegenüber. Freilich trat dann in den Kreis der jüngeren Romantik auch der deutsche Osten, das Gebiet der Zacharias Werner und E. T. A. Hoffmann, das von Nadler zur eigentlichen Romantik gerechnet und der Restauration ganz so entgegengestellt wird wie die Romantik der Schlegel und Tieck. Ältere Romantik führte zeitweilig auch den Namen „Romantische Schule". Da nach etwa 1804 von einer geschlossenen romantischen Schule nicht mehr geredet werden kann, bleibt die Frage offen, unter welchem Sammelnamen die Vertreter der romantischen Schule in ihrer Spätzeit zu begreifen wären; zu den jüngeren Romantikern könnte man sie in dieser Spätzeit schwerlich zählen. Wer Frühromantik von Spätromantik trennt, sieht sich abermals gezwungen, das Wirken derer, die einst Frühromantiker gewesen sind, in zwei Teile aufzulösen. Glücklich ist also alle diese Terminologie nicht. Eher bergen die Worte Trivialromantik und Pseudo-

romantik etwas Brauchbares; sie deuten auf die Veräußerlichung der Romantik, die sich in ihrem späteren Verlauf beobachten läßt, seelenarme Nachbildung echterer romantischer Bräuche von einst. Auch sie reichen aber nicht an Wichtiges und Entscheidendes heran. Sprach man um 1830, ja noch gegen das Ende des Jahrhunderts von Romantik, so sah man in ihr vor allem eine Hochburg des Rückschritts, des politischen wie des religiösen, die Wiederherstellerin strengkonservativer Herrschaft und des Katholizismus. Als erste wagten W. Dilthey und R. Haym eine Gruppe der Romantik von dieser Vorstellung loszulösen, die Stifter der Romantik in ihrer Jugend. Beide waren durchaus nicht gewillt, das — bei Haym recht geringe — Gute, das sie diesen Romantikern nachsagten, auf die katholische Romantik auszudehnen. Das entsprach protestantischer Auffassung, zugleich auch der Unterschätzung des Katholizismus in materialistischer Zeit. Während nach Dilthey und Haym strenge Wissenschaft um 1900 die Romantik auch im weiteren Sinne vorurteilslos ergründen wollte, trat Ricarda Huch wie mit einer Entdeckung hervor, als sie nachwies, wie nahe verwandt mit der ganzen Haltung des Menschen vom ausgehenden 19. Jahrhundert der Frühromantiker sei. Solche Übereinstimmung von 1800 und 1900 hatte sich schon erkennen lassen, als Dichtung des Symbolismus (Maeterlinck ging da voran) Novalis zu ihrem Gesinnungsgenossen erhob.

Im Gegensatz zu Hayms zweifelfrohem Verhalten spricht Ricarda Huch von der Romantik mit dem ganzen Enthusiasmus, den das Bewußtsein innerer Zusammengehörigkeit schenkt. Ewig jung und herrlich seien sie, dank ihrem „Adler-Optimismus mit der Devise ascendam“, stürmende Eroberer gleich den Goten und den Vandalen, ein herrliches und zuversichtliches Beginnen, das die Kraft rasch verschwelge. Doch nicht ganz ergebnislos hätten sie gewirkt; was sie erstrebten, werde in reicherer Gestalt der Gegenwart zuteil. Mindergutes rühmt Ricarda Huch den späteren Romantikern nach. Die Frühromantiker seien klare, wissensdurstige, geistig-energische Norddeutsche; sie möchten Vernunft und Phantasie, Geist und Trieb aussöhnen, Bewußtes und Unbewußtes verbinden. Die jüngeren Romantiker nennt sie unklare Träumer, Halberwachte; es sei ihnen eine Wollust, sich zu verirren und in den Abgrund gleiten zu lassen, den die Frühromantiker nur spähend ausmessen wollen. Nur wenige nimmt sie von diesem Urteil aus, etwa Görres; aber Görres sei nicht eine romantische Natur, er wirke nur in romantischem Geiste und denke romantisch. Das Vorurteil der Dilthey und Haym (wie ihrer Vorgänger zurück bis zu Heine) gegen die katholische Romantik ist bei Ricarda Huch fast überwunden; dennoch lenkt sie alles verklärende Licht auf die Anfänge der Romantik. Hatten Dilthey und Haym diese Anfänge dem wissenschaftlichen Forscher wieder bedeutungsvoll gemacht, durch Ricarda Huch erstand ihnen auch in der Wissenschaft alle warme Liebe, die man einer urverwandten Erscheinung entgegenbringt. Soviel Wertvolles dank eindringlicher Arbeit Ricarda Huch über die wissenschaftlichen Leistungen der späten Romantik sagt, ihre Vorliebe gehört doch den Stiftern der Romantik; nicht nur gegen Clemens und Bettine Brentano, auch gegen Eichendorff bleibt sie ungerecht. Das Endergebnis, vorbereitet durch Dilthey und Haym, war, daß ein Bild der Romantik erstand, wie es den Vorstellungen der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht stärker widersprechen konnte. Damals hatte man sich gewöhnt, die Romantik im Sinne ihrer letzten Ergebnisse zu fassen und zu befehden, man wollte sie nur als eine Vorkämpferin des Rückwärts nehmen. Nun aber sah man in ihr nur noch ein überkühnes Vorwärtsdringen, das von der Gegenwart am besten wieder aufgenommen würde, wenn anders auch hier Fortschritte sich ergeben sollten.

Fast war es notwendig, daß eines Tags der Einwand erwachte, das sei Fehlzeichnung der Romantik, es habe keinen Zweck, eine geschichtliche Erscheinung retten zu wollen, indem



man statt ihrer endgültigen Gestalt nur die Anfänge ins Auge fasse, in denen diese Erscheinung noch nicht zu ihrem wahren Wesen sich entfaltet hatte. Das Wesentliche der Romantik habe Heine an richtiger Stelle gesucht. War von Dilthey und Haym bis zu Ricarda Huch und ihrem Gefolge der Akzent zurückverlegt worden, so rückte er dank diesem Einwand um so leichter wieder an die Stelle, wo er im früheren 19. Jahrhundert gelegen hatte, als der Generation Ricarda Huchs allmählich eine andere folgte, die sich von den Menschen um 1900 deutlich schied und das nicht mehr in sich zu tragen glaubte, was nach Ricarda Huch die Welt von 1900 mit der von 1800 verband. Hinzu kam, daß die Weltschau derer, die sich um 1900 Neuromantiker nannten, an bedeutsamen Stellen von der gesamten Romantik sich wesentlich unterschied. Zuviel Materialistisches hing diesen Neuromantikern von 1900 an, als daß sie mit den Romantikern von 1800 sich hätten völlig einstimmig fühlen dürfen.

Endlich kam einer Neuwertung der gesamten Romantik und einer höheren Bewertung der späten katholischen Romantik der Aufschwung entgegen, der im 20. Jahrhundert dem Katholizismus auf deutscher Erde zuteil wurde. Zaghaft hatten früher selbst katholische Forscher ein Fürwort für ihre romantischen Glaubensgenossen von einst vorgebracht; sie wußten, daß sie ihre Schützlinge in den Augen der Wissenschaft wie weiter Kreise des Publikums nur entwerteten, wenn sie selbstbewußter auftraten. Das ist anders geworden. Nur sollte heute, wer vorurteilslos die katholische Romantik würdigt, nicht vergessen, daß sie weit mehr für Leben und Wissenschaft als für Dichtung geleistet hat. Katholische Romantik ist zuerst ein Begriff der Politik; der Geschichtsforscher und nicht der Ergründer deutscher Dichtung hat sich vor allem mit ihm auseinanderzusetzen. Überhaupt gehört ein großer Teil der gesamten Romantik weit mehr der nichtkünstlerischen Geistesgeschichte als der Geschichte deutscher Dichtung an. Wer sich mit deutscher Romantik beschäftigt, hat in weitem Ausmaß Philosophisches zu erwägen. Ein Darsteller, dem die Kunst des Dichtens nach ihrem Gehalt und nach ihrer Gestalt als eigentliches Ziel seiner Arbeit gilt, muß sich hüten, auf dem Gebiet der Romantik nur Geschichte der Philosophie zu treiben. Zwar ist die Denkarbeit der Romantik zu nicht geringem Teil Voraussetzung ihrer Kunst, doch wo vor allem von Kunst die Rede ist, hat diese Denkarbeit nur als Voraussetzung, nicht als eigentlicher Gegenstand zu erscheinen. Die Kunstleistung der Romantik liegt zum weitaus überwiegenden Teil nicht auf katholischem Boden, nicht einmal bei Brentano oder bei Eichendorff. Anders ist es mit der bildenden Kunst.

Wie wenig sich um romantische Dichtung zu kümmern braucht, wer zielbewußt die katholische Romantik erforscht, beweist Carl Schmitts wegeweisende Arbeit über die Politik der Romantik. Ganz anders gerichtet als Ricarda Huch und ihr Gefolge, will Schmitt das Wesen der deutschen Romantik aussprechen, indem er die Romantik von der Seite nimmt, von der aus Heine ebenso wie der größte Teil des 19. Jahrhunderts sie gesehen hat. So kann ihm der katholische Politiker Adam Müller zum wahren Träger der Romantik werden, ein unverkennbarer Anwalt des Rückschritts zur Vergangenheit, ein Gegenfüßler der Anfänge deutscher Romantik. Schmitt denkt nicht daran, Adam Müller zu verklären. Die ganze Romantik fährt bei ihm schlecht; indem er den Akzent anders legt als die Forscher um 1900, kehrt er auch zu der Wertung oder vielmehr Entwertung der Romantik zurück, die einst üblich war. Er empfindet das Wesen der Romantik als etwas Zerstörendes; nicht durch Adam Müller gestalte sich das so, vielmehr kündige sich schon früh in der Romantik, vor allem bei Novalis, diese Gefahr an.

Schmitt nennt die Romantik „subjektivierten Okkasionalismus". Es ist gut, den geläufigen Begriff des Worts „Okkasionalismus" zu vergessen, wenn Schmitt richtig verstanden



werden soll. Schreibt man sonst dem Okkasionalismus zu, er lehre, Gott wirke durch gelegentliche Ursachen, also von Fall zu Fall, so schaltet Schmitt Gott überhaupt aus, wo er von romantischem Okkasionalismus spricht. Romantiker sind ihm Menschen, die nur aus der „occasio“ heraus handeln, von Fall zu Fall ihr Verhalten bestimmen. Mit dem alten Begriff setzt Carl Schmitt seinen Begriff des Okkasionalismus in Beziehung, wenn er feststellt, daß in der Romantik das Subjekt an die Stelle Gottes tritt und aus der Welt wie aus allem, was in ihr geschieht, einen bloßen Anlaß macht. Der alte Okkasionalismus, etwa Malebranches, arbeitet auch mit dem auflösenden Begriff der „occasio“, findet aber in Gott Gesetz und Ordnung wieder. Die Romantik setze an die Stelle Gottes nur das schöpferische Ich, nicht etwa eine andere objektive Instanz, wie es der Staat wäre, der immer noch eine gewisse Objektivität und Bindung möglich machen könnte. Sie isoliert und emanzipiert das Individuum; so kann das Okkasionelle „die ganze Konsequenz seiner Ablehnung jeder Konsequenz“ entfalten. Jetzt wird alles zum Anlaß für alles, wird alles Kommende, alle Folge in einer abenteuerlichen Weise unberechenbar. Von irgendeinem konkreten Punkt aus läßt sich ins Grenzenlose und Unfaßbare schweifen, zu Rausch oder Traum, Märchen oder zauberhaftem Spiel. Immer wieder von neuem schafft Gelegenheit eine immer nur okkasionelle Welt, eine Welt ohne Substanz und ohne die Abhängigkeit des Funktionellen, ohne feste Führung, ohne Konklusion und ohne Definition, ohne Entscheidung, ohne letztes Gericht, unendlich weitergehend, geführt von der magischen Hand des Zufalls. So wird dem Romantiker alles zum Träger seines romantischen Interesses. Das zielt bei den Romantikern auf ästhetische Leistung. Eine neue, interessante, bunte Welt von einem wunderbaren ästhetischen Reiz entsteht; sittlich oder sachlich ernst ist sie nicht zu nehmen. Die überlieferten Kunstformen sind ihr auch nur bloßer Anlaß. Romantische Formlosigkeit wurzelt hier, aber auch romantische Verklärung weit abwesender Dinge. Denn die Ferne, das, was räumlich oder zeitlich weitab liegt, wird nicht leicht widerlegt durch die Folgerichtigkeit des aktuell Wirklichen oder durch eine Norm, die im entscheidenden Augenblick befolgt sein will. Im Romantischen hört alles auf, Sache und Gegenstand zu sein und wird zum bloßen Anknüpfungspunkt, wird — wie Novalis nahelegt — alles Anlaß zu einem unendlichen Roman.

Ganz neu sind diese Beobachtungen Schmitts nicht. Sie prägen nur neu, was längst festgestellt worden war. Bisher sprach man von dem „Proteischen“ der deutschen Romantik; aber man erblickte in ihm nur den einen Pol. Wenn der Romantiker auf der einen Seite sicherlich Okkasionalist im Sinne Schmitts ist, so sucht er auf der andern Seite emsig nach etwas Festem. Zuletzt findet der katholische Romantiker dieses Feste in dem Gott des katholischen Glaubens. Vorher schenkt ihm etwas Festes der Begriff des Organismus, also der inneren organischen Notwendigkeit von Geist und Natur. Einseitig ist also Schmitts Begriffsbestimmung; desto besser bezeichnet sie die eine Seite.

Ist es notwendig, ausdrücklich hervorzuheben, daß Schmitt seinen Okkasionalismus nicht nur der romantischen Politik Adam Müllers, sondern der gesamten Romantik zubilligt? Unverkennbar haben die Menschen um 1900 gerade in diesem Okkasionalismus ein Bindeglied zwischen sich und der Romantik von 1800 erblickt. Schmitt kämpft nicht bloß gegen die alte deutsche Romantik, wenn er die Schattenseiten des Okkasionalismus aufdeckt, er kämpft auch gegen eine unmittelbar hinter uns liegende Zeit. Damit wird die Wandlung, die sich in der Betrachtung der Romantik vollzogen hat, ganz klar. Ricarda Huch erfühlte die deutsche Romantik und rechtfertigte sie aus der geistigen Haltung von 1900. Schmitt erblickt in dieser geistigen Haltung etwas Verderbliches, gewiß nicht allein und nicht in Gegensatz zu seiner Umwelt. Die mächtige Wendung, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf deutschem Boden vollzieht und zu einer Abkehr vom 19. Jahrhundert führt, wirkt sich in ihm mit voller Schärfe aus. Noch mehr: der Okkasionalismus, den er befehdet, ist der Zeit um 1900 wegen ihrer gottfernen, materialistisch-positi-



vistischen Weltauffassung noch viel unmittelbarer eigen gewesen als der deutschen Romantik. Da war auch noch das Letzte geopfert, was innerhalb romantischer Weltschau dem Okkasionalismus zum Gegengewicht diente, ganz war der Mensch zum Zufallsmenschen geworden, die innere Gesetzlichkeit des Geistes, die Organismuslehre von Klassizismus und Romantik, war aufgegeben. In diesem einseitigen Okkasionalismus offenbarte sich einer der Züge des Verfalls, der um 1900 nicht nur im Gange war, sondern als „décadence" von den Besten der Zeit wie ein Ruhmestitel in Anspruch genommen wurde.

Ist Okkasionalismus eine Verfallerscheinung, so kündet sich immerhin in der deutschen Romantik soweit Verfall an, als dort Okkasionalismus schon besteht. Ein Verfall, den nur noch die Überzeugung von der organischen Gesetzlichkeit des Menschengeists damals zu hemmen fähig ist.



16. Adam Müller. Lithographie

2. Wesenszüge der Romantik

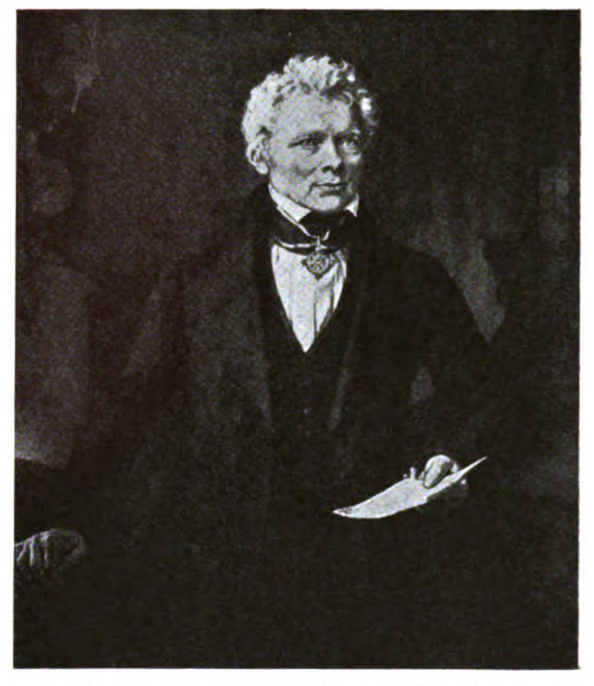
Die Merkmale eines „nervösen Charakters" — wie die Psychiatrie das jetzt nennt — steigern sich auf dem Wege von „Werther" zur Romantik. Selbstbespiegelung, die auf Überbewußtheit ruht, gewinnt um 1800 Züge, neben denen alles Verwandte im „Werther" nur wie eine Vorstufe erscheint. Das eigene Fühlen, Denken und Handeln zu beschauen, wird der Generation dieser jüngeren Zeit liebe Gewohnheit in ihrem Verhalten zur Welt. In der romantischen Weltanschauung nimmt die Zerteilung des Ichs in ein betrachtendes Subjekt und ein betrachtetes Objekt einen breiten Raum ein. Hier wurzelt unter anderem die „romantische Ironie", eine treue Begleiterin des Proteischen der Romantik. Ricarda Huch stellt die Stürmer und Dränger als Unbewußte den überbewußten Romantikern entgegen. Das Unbewußte ist beiden Parteien heilig. Doch der Sturm und Drang meint immer noch, das Glück unbewußten Verhaltens ungebrochen erleben zu können. Gefühl ist ihm alles, mag (gleich den Menschen um ihn) auch der Stürmer und Dränger schon schwer wie Werther an dem Leid des überbewußten Menschen kranken. Der Romantiker geht unbedenklicher an die Aufgabe heran, eine Bewußtheit, die von ihm doch nicht mehr ausgeschaltet werden kann, mit dem Unbewußten enge zu verknüpfen. Nicht möchte er scheu das Gebiet des Unbewußten von allen Versuchen bewußten Denkens trennen, er versenkt sich vielmehr mit scharfsinnigsten Denkmitteln in die Gefühlswelt. Gerade das hatte der Stürmer und Dränger zu meiden gesucht, ja eifervoll befehdet; ihm sollte sein Gefühl durch Denken nicht beengt werden. Umgekehrt leuchtet der Romantiker mit der Lampe des Verstands in die letzten Tiefen des Gefühlslebens. Das unbewußte Genie war nach Hamanns Wunsch dem Sturm und Drang ein Höchstes und Letztes. Novalis ging mit noch neugierigerem Spürsinn als andere aus seiner Umgebung den Quellen des Unbewußten nach, meinte sie mit dem Verstand erfassen und dank dem Verstand diese Quellen bereichern zu können. Er trieb das bis zu der paradoxen Behauptung, Genie lasse sich lernen. Das Athenäum-Fragment 255 überspitzt solches Verhalten zu dem Satz: „Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst." Klingt das rationalistisch, so ruht es doch auf unbedingter Anerkennung des Werts des Irrationalen, aber auch auf der frohen Zuversicht, das Irrationale dem Verstand deutlich machen zu können. So



17. Wackenroder. Medaillonbildnis von Friedrich Tieck

darf Ricarda Huch mit Recht sagen, das Bewußtsein des Romantikers sei mit dem Gehalt des Unbewußten erfüllt, das Ideal der romantischen Ästhetik sei Vereinigung von Fühlen und Wissen. Das kann sich auf Schillers Trias berufen: Natur, Kultur, Wiedererweckung der Natur mit Mitteln der Kultur. Ihr entspräche der Dreiklang: naturhafte Unbewußtheit, Bewußtheit als Ergebnis der Kultur, bewußte Wiedererlangung naturhafter Haltung. Noch tief im 19. Jahrhundert wird die Aufgabe, die dem Menschen sich hier stellt, den Künstlern zum Gegenstand ihres Suchens. Wie Natur soll ihr Werk wirken, sie erkennen indes, daß sie selbst nicht mehr auf dem Standpunkt der Natur stehen und nur kraft ihres Verstands naturhafte Ausdrucksform finden können. Otto Ludwig und Hebbel, ganz besonders Richard Wagner wissen das gut. Für Wagner wird in solchem Zusammenhang der Dichter zum Wissenden des Unbewußten, zum absichtlichen Darsteller des Unwillkürlichen. Ist aber das nicht von vornherein der Brauch aller romantischen Dichtung, die das Naturhafte der Volkspoesie wiedergewinnen will? Am greifbarsten entwickelt sich Heine zum bewußten Organisator einer Kunst, die das volksmäßig Naturhafte mit vollem Bewußtsein gestaltet.

Die Romantik selbst besitzt in Tiecks Freund Wackenroder früh einen Träger irrationalistischerer Weltschau. Ihm eignet etwas von der Scheu des Stürmers und Drängers, das Unbewußte mit unheiligen Händen zu berühren. Irrationalistischer wird auch im Lauf der Zeit das Denken der Romantiker, fühlbarer dürfte ihnen das Leid des unbewußten Menschen geworden sein. Schellings Philosophie nimmt 1804 diese Wendung. Er selbst war dem Wachsen des Bewußtseins auf dem Wege vom Reich der Natur zum Reich des Geistes nachgegangen, hatte das Erwachen des Bewußtseins in der Natur ebenso wie das noch Naturhafte in den ersten Ansätzen des Geisteslebens aufmerksam beobachtet. Da enthüllte sich volles Bewußtsein allerdings als Endziel der Entwicklung des Geistes. Doch da dies Ziel in unendlicher Ferne liegt, blieb auch in Schellings Hand den Menschen nur das Los, durch die wachsende Entfernung vom Naturhaften auf lange hinaus immer wurzelloser zu werden. Organische Notwendigkeit seiner Geistestaten ging da dem Menschen verloren. Um so mehr Wert gewann alles, was noch auf früheren Stufen der Entwicklung des Menschen, dank unbewußter Naturhaftigkeit, dies organisch Notwendige in sich trug. Das wurde letzten Endes das Grundthema der Romantik. Das Alte war ihr nicht nur historistisch heilig, weil es alt war, sondern weil es mehr organische Notwendigkeit in sich barg. Fortschreitend hatte der Mensch in der Neuzeit und besonders im 18. Jahrhundert mehr und mehr von solcher inneren Notwendigkeit aufgegeben; so ging ihm auf allen Gebieten geistiger Leistung die Kraft verloren, die einst in einer irrationaleren Welt bestanden hatte. Damals konnte noch Naturpoesie frei wachsen,



18. Schelling. Gemälde von Carl Begas

konnte auch ein Recht gedeihen, das fester und tiefer gegründet war als die verstandesmäßig errechneten Rechtsbestimmungen des 18. Jahrhunderts und vor allem der Französischen Revolution. Jakob Grimm spielte am unbedingtesten Naturpoesie gegen die Verstandespoesie späterer Zeit aus, der Rechtshistoriker Savigny das alte Recht gegen das, was sich auch im 18. Jahrhundert Naturrecht nannte, tatsächlich aber nur Verstandesrecht war. Hinzu gesellte sich da wie dort die Vorstellung, in alter Zeit seien solche Geistestaten von einem Kollektivum geleistet, in neuerer Zeit nur von dem einzelnen versucht worden. Die Wendung vom Individualismus des 18. Jahrhunderts zum Kollektivismus des neunzehnten wirkt sich auch hier aus. Organischer erweisen sich die Leistungen des Kollektivums als die des einzelnen.

Die Lehre vom Organismus ging aus den Händen der Klassiker in die der Romantiker über. Sie ist in romantischer Hand etwas Überkommenes, wird freilich eifrig ausgestaltet und zu neuen Folgerungen weitergetrieben. Sie ist für die Romantik so wichtig und so bezeichnend, daß es das Wesen der Romantik mißdeuten hieße, wenn nur das, was von Schmitt Okkasionalismus genannt wird, als einziges Kennzeichen der Romantik gelten sollte. Okkasionalismus und Organismuslehre halten einander das Gegengewicht. Der Begriff des Organismus ist das Feste, das auch noch dem romantischen Okkasionalismus Rückhalt leiht, fähig, die Romantiker vor den schlimmsten Gefahren des Okkasionalismus zu schützen. Er bot Gesetz und Ordnung, machte Objektivität und Bindung möglich. Indem man das organisch Gesetzliche in der Vergangenheit anzutreffen meinte, war ein Pfad eröffnet, dem Katholizismus, als der organisch notwendigen Religion, den Protestantismus wie eine bloße Leistung bewußten Verstandes entgegenzustellen. So kamen die Romantiker zuletzt zu einem festen Glaubensbekenntnis zurück und gaben mit diesem Schritt die willkürlich bestimmbare Schwingungsweite auf, die nach Schmitt einen entgotteten Okkasionalismus bezeichnet.

Im deutschen Geistesleben ist um 1800 ein Gegensatz der Richtungen zu beobachten. Die eine Seite steht durchaus auf dem Standpunkt des Geistes, die andere möchte Natur und Geist zu einer Einheit verknüpfen. Dort Kant und Fichte, hier Herder und Goethe, aber auch Schelling (es sind zwei der Typen Diltheys). Die unbedingten Vertreter des Geistes wenden sich gegen jeden Versuch, im Geist Naturhaftes, in der Natur Geistiges feststellen zu wollen. Sie werden dadurch zu Gegnern der gesamten Organismuslehre. Indem die Romantik fast durchaus mit dem Begriff des Organismus arbeitet, tritt sie in Gegensatz zu Kant und zu Fichte. Sie ist naturnäher als die beiden, ja sie hat sogar etwas von Goethes Vertrauen auf das Naturhafte. Sie erblickt in den Trieben des Menschen nicht schlechthin etwas Gefährliches, das mit allen Mitteln überwunden werden soll.

Sie kehrt sich von Schiller ab, weil er ihr den Kant und Fichte von dieser Seite zu nahe zu stehen scheint. Sie übersieht dabei, daß Schiller schon durch seine Lehre von der schönen Seele sich dem Standpunkt Goethes näherte; sie ahnt nicht, wie verwandt seine Ästhetik seit 1793 der organischen Ästhetik



19. Johann Gottlieb Fichte.
Kreidezeichnung von F. Bury



20. Jakob und Wilhelm Grimm.
Radierung von E. L. Grimm

Goethes war. Williger freilich als Schiller versenkt sich die Romantik in Naturwissenschaft. Eine ganze Reihe echtester Romantiker, zunächst Friedrich von Hardenberg, dann etwa auch Arnim, vollends Denker wie Franz Baader oder J. W. Ritter treiben eifrig naturwissenschaftliche Studien. Schelling möchte gleich ihnen allerjüngste Ergebnisse der Naturwissenschaft nutzen. Große Entdeckungen, wie die des Galvanismus, waren kurz vorher in die Welt getreten. Sie dienen den Romantikern und Schelling, Natur und Geist noch enger zu verknüpfen.

Wer freilich die letzten Folgerungen der deutschen Romantik ins Auge faßt, möchte meinen, sie opfere die Natur dem Geist völlig auf. So sah Heine nicht nur die späte Romantik, er beschuldigte die ganze Romantik eines einseitigen Spiritualismus. Um so stärker ist zu betonen, wieviel Verwandtes zwischen der Romantik, soweit sie Gleiches erstrebt wie Schelling, und Goethe besteht. Zuzugeben bleibt, daß auch innerhalb der Romantik die beiden weit auseinanderführenden Wege sich eröffnen, die schon bei Plotin zu erkennen sind. Plotins Lichtgleichnis bezeichnet am einfachsten und schnellsten, was hier gemeint ist. Einer Lichtquelle gleich strahlt das Göttliche in die Welt hinein. Soweit dies Licht seine Strahlen sendet, ist etwas göttlich Durchleuchtetes vorhanden. Was gemeinhin Materie heißt, braucht noch nicht zum Schlechten gezählt zu werden, da ja immer noch ein Teil der Materie von dem Licht göttlichen Geistes erhellt bleibt. Nur da, wo wegen der großen Entfernung von der Lichtquelle die Strahlen des göttlichen Lichts ganz schwach werden und zuletzt alle Kraft verlieren, beginnt das Böse. Sittliche Aufgabe für den Menschen wird nach diesem Lichtgleichnis, sich der göttlichen Lichtquelle zu nähern, sich dadurch immer mehr von der Finsternis, vom Bösen, zu entfernen. Soweit diese sittliche Aufgabe in Frage steht, trifft auch der Neuplatonismus mit der Gnostik zusammen und kündet Abkehr von der Natur, um des Göttlich-Geistigen desto habhafter zu werden. Umgekehrt vertritt das Lichtgleichnis auch eine Adelung der Natur, weil ja in ihr Strahlen des Göttlichen immer noch anzutreffen sind. Mithin zwei entgegengesetzte Richtungen der Bewegung im Betrachten und Bewerten. Beide Richtungen bestehen auch in der Romantik. Anfangs hält sie sich mehr an den Plotin, der in der Natur etwas göttlich Durchgeistigtes erblickt, später mehr an Plotins Gebot einer Annäherung an die göttliche Lichtquelle auf Kosten der Materie. Schleiermacher kündet um 1800 den ersten Weg. Friedrich Schlegel ist damals mit Schleiermacher einig und, wie er das drastisch nennt, „knollig verliebt in das Universum". Dann aber nähert er sich mehr und mehr dem zweiten Weg.

Noch in Schopenhauer, der mit Schelling und mit der Romantik viel verwandter ist, als er zugeben möchte, besteht viel von Goethes Verständnis für die Natur. Echt romantisch vertritt dieser vorzügliche Kenner der Naturwissenschaft seines Zeitalters zugleich Abkehr von der Wirklichkeit und spiritualistische Weltflucht.



21. Artur Schopenhauer. Photographie 1859

Indem die deutsche Romantik mit Herder und Goethe plotinisch die Natur als etwas Göttlich-Geistiges verehrt, scheint sie dem Standpunkt Kants und Fichtes sich völlig zu entfremden. Es wäre indes falsch, sie zum Widerpart der beiden zu machen. Kant wirkt früh auf die jungen Romantiker ein; was er in Friedrich Schlegel wachruft, lebt kräftig genug weiter, um auch noch späteren Romantikern etwas zu bedeuten, die sich innerlich Kant völlig entfremdet fühlen. Die deutsche Romantik überwindet, belehrt von Kant, schon bei ihren ersten Schritten das Unzureichende der Erkenntnislehre Herders und des jungen Goethe. Ein Tropfen von Kants Erkenntniskritik macht sich fortan im Blute der Romantik kenntlich. Friedrich Schlegel bekehrt als junger Mann seinen Bruder Wilhelm vom naiven Realismus. Mögen späterhin manche Romantiker wieder naivrealistisch gedacht haben, auch sie ahnten, daß der Mensch die Welt nicht dank seinen Sinnen ganz so in seinen Geist eingehen läßt, wie sie ist, sondern daß, was Erkenntnis heißt, mitbedingt bleibt durch den Geist, daß sie eine Tat dieses Geistes bedeutet. Besonders Fichte prägte das den Romantikern ein. Er schied im Menschen etwas Beschauendes und etwas Beschautes, etwas Bedingendes und etwas Bedingtes, das Ich und das Nicht-Ich; dort Tätigkeit, hier Empfangen. Tat zu lehren ist Aufgabe der Sittlichkeit; Erkenntnis ruht auf dem Empfangen. Wichtiger ist für Fichte die Tat. Wie bei Kant besteht auch bei Fichte ein Primat der praktischen Vernunft.

Wer dem Sittlichen solche überragende Bedeutung zuschreibt, scheint nicht zum Lehrer der Romantik zu taugen, mag sie über Fragen der Sittlichkeit noch so viel vorgebracht haben. Wirklich gewinnt Fichte für sie eine ungewöhnliche Bedeutung, wohl weniger durch das, was sie in seinem Sinn von ihm übernimmt als durch eine mehr oder weniger kühne Umdeutung seiner Ansichten. Die Lehre vom Ich und vom Nicht-Ich bestärkt die Romantik in ihrer Neigung, den Menschen in ein betrachtendes Subjekt und ein betrachtetes Objekt zu scheiden. Etwas also, das tatsächlich schon beginnenden Verfall ankündigt, das Überbewußte der Menschen des Zeitalters, die sich in ihrem Verhalten und Handeln dauernd selbst betrachten, gewinnt durch Fichte den Anschein voller Berechtigung. Es wird zur Voraussetzung der „romantischen Ironie", dann einer ganzen Reihe weiterer Eigenheiten der Romantik, zuletzt auch ihrer Neigung, Doppelgänger zu erspüren, die den Menschen narren oder auch zum Untergang hintreiben. Im kühnen Weiterspinnen von Gedanken Fichtes leistet Novalis wohl das Stärkste. Fichtes Tatgebot, seine Forderung, im Sinne Kants sich frei selbst zu bestimmen oder, wie er das nannte, das Nicht-Ich durch das Ich bestimmen zu lassen, steigert sich in Novalis' Hand zu dem Wunsch, in den Lauf der Natur einzugreifen und Wunder zu wirken. So wird Novalis in jedem Sinn des Worts zum Magier. Wilhelm Schlegel konnte ihm nachsagen, daß er durch geistiges Handeln Tote wieder erwecken wolle, wie Zauberer durch Zeichen und Gebärde es zu tun sich anheischig machen. Nächstes und merklichstes Ergebnis solcher Umdeutung von Fichtes Lehren war ein Verhalten im Leben, das sich jeder Fessel entzog und unbegrenzte Beweglichkeit im Gegensatz zu allen überkommenen Geboten anmaßte. Die Loslösung von allem Festen und Bindenden, die von Carl Schmitt

„Okkasionalismus" der deutschen Romantik genannt wird, berief sich tatsächlich auf Fichte, diesen überstrengen Anwalt der Sittlichkeit.

Mochte da auch Vergewaltigung von Fichtes Denken vorliegen, er selbst förderte solche Grundsatzlosigkeit durch seine Dialektik. Dialektiker ist auch Schleiermacher. Thesis, Antithesis und Synthesis folgen immer wieder aufeinander. Jeder Leistung der Vernunft steht ein Widerstand gegenüber, er wird überwunden. Sofort aber ist ein neuer Widerstand da. Was geschieht, geschieht nur, damit wieder etwas anderes geschehe. Widerspruch gewinnt in dialektischer Methode eine andere Bedeutung als in formaler Logik. Er ist Voraussetzung alles Handelns der Vernunft und bleibt in Ewigkeit solche Voraussetzung. War es noch Umdeutung Fichtes, wenn Friedrich Schlegel dem wahrhaft gebildeten Menschen vorschrieb, sich jederzeit in jedem Sinn stimmen zu können, also der „occasio" die Entscheidung im Handeln und im Werten zuschrieb?

Mit Fichte stimmte auch die Grundanschauung der Romantiker überein, daß das Wesen des Menschen nicht in dieser Welt, sondern nur im Unendlichen zur Erfüllung kommen könne. Das hatte ja auch Schiller gemeint, als er das Eigene des sentimentalischen Menschen bestimmte; Kant und Fichte waren Schillers Stützen gewesen. Der naive Mensch bescheidet sich im Diesseits, er ist Realist. Der sentimentalische Mensch ist Idealist. Nicht wie beim Realisten entscheidet das Tun den Wert des Menschen, sondern das Wollen, vielmehr die Fähigkeit, sich Ziele zu stecken, die über alles Endliche hinaus liegen. Unendlichkeitsmensch wie der Sentimentalische ist der Romantiker. Und wie der Sentimentalische angesichts der unendlichen Aufgabe, die er sich stellt, leicht die Pflichten des Tages übersieht, die im Endlichen zu erfüllen sind, so verliert auch der Romantiker das feste Verhältnis zu den Aufgaben des Lebens. Stolz schilt er den Realisten einen Philister. Gegen den Philister wehrt sich schon der junge Goethe. Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", wie bereits die vorhergehenden „Briefe über ästhetische Erziehung", ist tatsächlich eine Anklageschrift, gerichtet gegen den deutschen Philister. Die „Xenien" spitzen solche Anklage noch schärfer zu. Mögen sie auch schon den jungen Friedrich Schlegel aufs Korn nehmen, sie sind die Brutstätte romantischer Satire geworden und romantischen Kampfes gegen das Philistertum in Leben und Kunst.

Ein Lieblingsgegenstand und zugleich eine Voraussetzung dieses Kampfes ist die Überzeugung, daß das Schöne um des Schönen willen da sei, die Kunst um der Kunst willen. Kant hatte sorglich das Schöne vom Sittlich-Guten und vom Angenehmen losgelöst, um es in voller Reinheit erfassen zu können. Solcher Sonderung gerecht zu werden, vertrat er ein „uninteressiertes" Wohlgefallen am Schönen. Schon Schiller bildete aus diesen Voraussetzungen seine Lehre von der Gipfelstellung des Schönen und der Kunst im Leben. Die Kunst sollte nicht bloß Mittel, sondern letztes Ziel der Erziehung des Menschen sein. Ästhetisches Verhalten des Menschen wurde dergestalt der höchste Zustand, den der Mensch überhaupt erreichen kann. Die ganze Weltanschauung der Romantik ist auf gleichen Ton gestimmt. Dem Genie fiel von solchem Standpunkt höchstes Recht zu, schon bei Schiller. Die Romantik nahm für das Genie Gleiches in Anspruch.

So bedingen Kant und Fichte, die strengen Ethiker, in deutscher Romantik viel, was als Lockerung im Verhältnis zur Welt sich auslebt. Vielmehr ist der romantische Drang nach Lockerung so stark, daß er sich sogar auf Kant und Fichte zu berufen wagt. Es war überkühne Umdeutung. Ihr Ergebnis aber ist, daß die Organismuslehre, an sich weit eher geeignet, Festes, und vor allem sittlich Festes aufzulösen, den Romantikern zum Halt werden konnte, ihnen als der wahre Halt zu erscheinen vermochte, zuverlässiger als die kantisch-fichtischen Elemente ihres Weltbilds.

Den Organismusbegriff übernimmt die Romantik vom Klassizismus Goethes. Auch ihre Kunst steht mit Goethe in enger Fühlung, vor allem mit dem jungen Goethe. Es geht nicht an, Goethe schlechthin als den Klassiker ihr entgegenzustellen. Sie ist vielgestaltig genug, noch den strengsten Klassizismus Goethes zu würdigen und an ihn weiterschaffend anzuknüpfen. Wesentlich indes baut sie in ihrem Sinn aus, was Goethe geschaffen hatte, wenn er deutschem Formwillen in sich Raum gab. Ihm liegt deutsche Dynamik, das, was man barockhaft oder „gotisch" nennen kann, weit ferner als schlicht unmittelbarer Ausdruck. Im Kampf gegen barockhafte Überspannung hatte sich sein Begriff organischen künstlerischen Schaffens gebildet. Inneres Leben sprach er, zumal in seiner Jugendlyrik, aus, ohne es in die strengen Fesseln überindividueller Form zu legen. Lockerung der Form, nicht Verzicht auf vorgeprägte



Umrisse zu Gunsten gigantischen Ausdrucks wie bei Klopstock, kennzeichnet auch den großen Teil romantischer Dichtung.

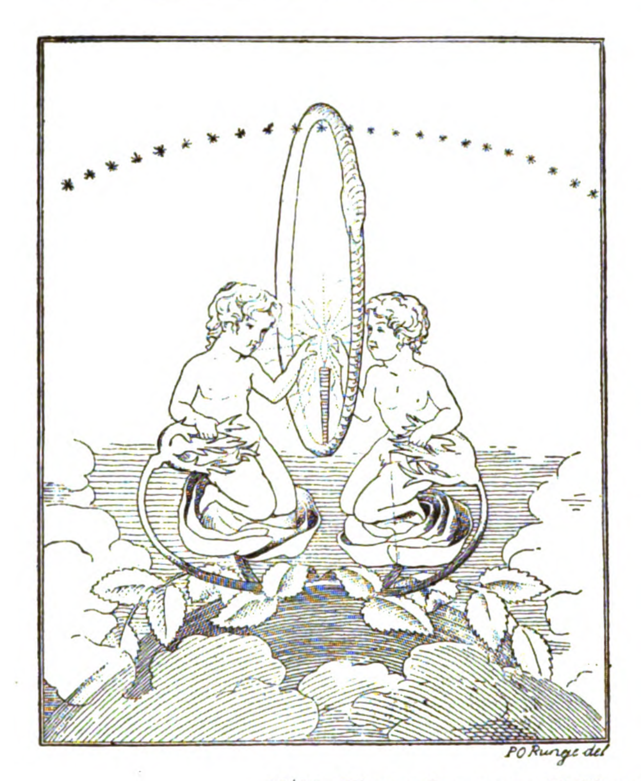
Nur vereinzelt weist der oder jener aus dem Zeitalter der Romantik stärkere Wucht. Kleist vor allem, auch Zacharias Werner, dann E. T. A. Hoffmann. Die große Mehrzahl der anderen verharrt bei den zarten Umrissen von Goethes Kunst, verzichtet nur, wo sie ins Grotesk-Komische übergeht, auf sie. Solche Komik lag der Romantik nahe; denn widerspruchsvoller als Goethe sah sie, reich an Widersprüchen wie sie war, die Welt. Grotesk-komisch nutzt sie, was in Zeiten einer wuchtigeren Kunst dem Ernst gedient hatte, Häufung also und Aufschwellung im Aneinanderreihen verwandter Begriffe. Ähnlich wandelt sich bei ihr das Ethos romanischer Formgebilde.

Die große Vorliebe der Romantik für das Sonett und für verwandte Lieblingsformen der Romanen scheint der Annahme zu widersprechen, die Romantik gehe wesentlich auf Lockerung der Form aus. So sehr die Romantik echtes altes Deutschtum liebte und in ihrem Schaffen wiedererwecken wollte, sie billigte doch auch nichtdeutscher alter Kunst, im weiteren Verlauf auch alter Kunst des Orients, die Rechte organischer innerer Notwendigkeit zu. Daher durfte in den Kreis romantischen Dichtens einbezogen werden, was dem näheren oder ferneren Ausland entstammt. Ausgeschaltet blieb nur die nächste Vergangenheit, vor allem der französische Klassizismus. Eindeutschung des ausländischen Guts war die eigentliche Absicht, sie bewährte sich in der Lockerung, die den ausländischen, zunächst den romanischen Formgebilden erstand.

Dem Grundsatz organischen Gestaltens widersprach nicht eine Neigung, die den Romantikern vollends den Vorwurf kunstwidriger Formlosigkeit eintrug. Es ist das Bedürfnis, bei Nebendingen lange zu verweilen und ihnen auf Kosten des Ganzen einen überbreiten Raum zuzugestehen. Uralter deutscher Brauch lebte da weiter. Er läßt sich gerade durch die Organismuslehre rechtfertigen. Nach ihr soll das Kunstwerk wie ein freiwachsender Baum sich entwickeln. Dabei kann dieser oder jener Zweig von der Natur besser bedacht und ihm eine reichere Entfaltung ermöglicht werden als den andern Teilen des Baums. Deutsche Dichtung des Mittelalters hatte es schon so gehalten. Dürer versenkte sich mit deutscher Gründlichkeit in Nebendinge, auch wenn es dem Gesamteindruck nicht diente. Sogar Goethe gab im „Götz", noch zuletzt in der „Mummenschanz" und in der „Klassischen Walpurgisnacht" des „Faust" solcher Neigung nach. Dichtung und Malerei der deutschen Romantik bauten in gleichem Sinn. Arnim hielt es so in Erzählung und Drama, Brentano in den „Romanzen vom Rosenkranz" wie in den Märchen, aber auch schon Tieck, vor allem im „Oktavian".

3. Lyrik

In der Lyrik hat die deutsche Romantik ihr Eigentliches und Höchstes geleistet, nur in ihren Liedern ist sie dem deutschen Volk ganz geläufig geworden. Seit längerer Zeit wendet sich deutsche Lyrik bewußt ab von den Sangesbräuchen der Romantik. Gern wird daher unterschätzt, was Uhland und Eichendorff oder Chamisso und Wilhelm Müller dem deutschen Volk geschenkt haben. Heine überholte sie noch; im Augenblick ist Heine uns ferner gerückt als je. Was die Romantik der deutschen Lyrik zuführt, geht freilich hinaus über den Umkreis einer immerhin beträchtlichen Reihe von Sängen, die volkstümlich geworden sind, oder von Epigrammen (Epigramme sind ja zum guten Teil die Lieder Heines), die jederzeit allen zur Verfügung standen, wenn die Welt ironisch gesehen werden sollte.





22/23. Illustrationen von Philipp Otto Runge zu Tiecks Ausgabe der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter"

Goethe schafft eine Lyrik, die bis dahin in der Weltdichtung so gut wie nicht bestanden hatte. Die Romantik nimmt den neuen Ton auf. Goethes Lied „Auf dem See" läßt zum erstenmal einen Vorgang, der im strengen Sinne des Wortes starkes und nachhaltiges Erlebnis ist, unmittelbar miterleben, indem er nicht in der Form der Vergangenheit berichtet, sondern, nach Art des Selbstgesprächs im Drama, Augenblick auf Augenblick wie etwas Gegenwärtiges und auch in der Form der Gegenwart Wort werden läßt. Es ist, als ob das Arbeiten kunstvoller Gestaltungskraft unmittelbar mitangesehen werden sollte. Ein Werden, nicht ein Sein; Betätigung der Energie, nicht ein Werk. Fast gar nicht greift dies Lied zu den altüberlieferten Formbräuchen der Lyrik. Mit ihnen verbindet es nur noch der Reim, dann der rhythmische Gang der Worte. Doch auch dieser Gang ist frei und schließt sich den wechselnden Stim-

Feldeinwärts flog ein Vögelein,
Und sang im muntern Sonnenschein
Mit süßem wunderbaren Ton:
Ade! ich fliege nun davon!
Weit, weit,
Reis' ich noch heut.

24. Handschrift Tiecks. Beginn eines Gedichts. Berlin, Staatsbibliothek

mungen der einzelnen Augenblicke an, die im Gedicht sich aussprechen.

Die freirhythmischen Gedichte Klopstocks und die Nachfolge, die sie bei Goethe fanden, stehen solchem Reimsang nahe, verzichten noch unbedingter auf fühlbare Form, indem sie auch den Reim aufgeben. Die Romantik trieb das eine wie das andere weiter. Tieck bewährt sich da wie dort. Schon Goethes Lied „Auf dem See" könnte in drei kleine Gedichte zerteilt werden. Die Lieder Tiecks, die er seiner Umgestaltung des Volksbuches von Magelone einfügt, geben den wechselnden Stimmungen einen auch rhythmisch derart angepaßten Ausdruck, daß auch sie in ihre Teile zu zerfallen scheinen. Tieck schreitet weiter zu Reimdichtungen, die nach Kräften alles Gleichmäßige des Rhythmus noch innerhalb des Absatzes meiden; freie gereimte Verse treten damit neben die reimlosen freien Rhythmen. Er gelangt endlich in seinen Gedichten aus Italien von 1805 zu unregelmäßigem Nacheinander von Rhythmen, das auf den Reim verzichtet, sich aber nicht nur von Klopstocks, auch von Goethes freien Rhythmen meist durch eine gelindere Kraft des Takts unterscheidet. Der ungebundenen Rede steht das unmittelbar nahe, ist auch in diesem Sinne parodiert worden. Formlockerung, von Goethes Jugendlyrik angestrebt, setzt sich in all diesen Vorstößen Tiecks durch. Über das deutsche Volkslied ist der Sang „Auf dem See" schon zu größerer Freiheit vorgeschritten. Ebenso hält es Tieck. Nur wie eine Vorstufe erscheint in diesem Zusammenhang das deutsche Volkslied. Auf ihr blieb indes die Romantik um so lieber stehen, als ja Goethe, unmittelbar nachdem er der Lyrik die strenge Gestalt der Antike zugemutet hatte, gleich nach 1800, in Sängen der Art von „Schäfers Klagelied" fast unversehens zu deutsch-volksliedartiger Tönung zurückgekehrt war.



25. Wilhelm Müller. Zeichnung von Schnorr von Karolsfeld

Hätte das „Klagelied" auch nicht unzählige Nachahmungen im Lager der Romantik gefunden, wäre der Gedichteingang „Da droben auf . . ." auch nicht immer wieder abgewandelt worden, ein wesentlicher Zug romantischer, volksliedartiger Lyrik war doch durch das „Klagelied" und durch Verwandtes in Goethes Dichtung gewonnen. Heine bezeichnete diesen Zug mit voller Schärfe, als er Wilhelm Müller für das dankte, was ihm an Müllers Dichtung aufgegangen war: Vermittlung zwischen rauhem volksmäßigem Ton und einer Welt, die ihr eigenes Fühlen in solchem Ton nicht ungebrochen wiederfinden könnte. Volkslieder, das erkannte Heine sehr gut, wollte die Romantik schaffen, Volksliedmäßiges dabei verwerten, trotzdem aber ausschalten, was im Wortausdruck dem Geist der Gegenwart widersprach. Die Romantik mutete, wie im Sturm und Drang sogar Goethe, zuweilen viel Anpassungsfähigkeit an die alte Wortgebung des Volkslieds ihrer Umwelt zu. Vollends nahm der Dichter gern eine Maske vor oder sprach aus einer Rolle. Es bezeichnet Goethes „Klagelied", daß es das Lied eines Schäfers und nicht schlechthin ein Lied Goethes ist. Wilhelm Müller verfügt



26. Justinus Kerner.
Zeichnung von Chr. Fr. Duttenhofer. Marbach, Schiller-Nationalmuseum

über eine Fülle solcher Masken und Rollen, er ist bald ein wandernder Handwerksgeselle, bald ein Müller. Er trieb solchen Sang als Gesellschaftsspiel im Salon; zuweilen prallt schon bei ihm die Konvention zeitgemäßer Geselligkeit zusammen mit der volksmäßig schlichten Ausdrucksweise des Lieds. Bei Brentano ergaben sich längst aus solchem Zusammenprall ironieerfüllte Augenblicke. Heines frühe Lieder kreisen mit Vorliebe um den Gegensatz von Konvention der Gesellschaft und ungebrochenem oder gar dichterisch gesteigertem Ausdruck des Gefühls. Das findet seine drastischste Gestalt in Versen, die nur im ersten Druck der „Heimkehr" erschienen und dann aus Heines Gedichten verschwanden:

O, mein genädiges Fräulein, erlaubt
Mir kranken Sohn der Musen,
Daß schlummernd ruhe mein Sängerhaupt
Auf Eurem Schwanenbusen!

„Mein Herr! wie können Sie es wagen,
Mir so was in Gesellschaft zu sagen?"

Weniger grotesk ist Nr. 25 der „Heimkehr":

Die Jahre kommen und gehen,
Geschlechter steigen ins Grab,
Doch nimmer vergeht die Liebe,
Die ich im Herzen hab'.

Nur einmal noch möcht' ich dich sehen
Und sinken vor dir aufs Knie
Und sterbend zu dir sprechen:
Madame, ich liebe Sie!

Entscheidend neu ist hier nach der Lyrik der Romantiker die epigrammatische Zuspitzung, die Schlußpointe. In ihr zerbricht Konvention den Gefühlsgehalt der vorhergehenden Verse. (Auch das durfte sich auf das Volkslied berufen, auf die vierzeiligen Tanzlieder der Ostalpen, die G'stanzln oder Schnaderhüpfeln.) Der Schluß wirkt auch auf den Anfang zurück; ihm zuliebe gewinnt der Ausdruck des Gefühls gern etwas Übersteigertes und gewollt Unechtes, wird also schon ironisch getönt. Heine prägt Vierzeiler so, aber auch die freien Rhythmen des Zyklus „Nordsee" halten gleichen Stimmungsablauf fest und verwerten zu solchem Zweck den Gegensatz schwungvoller, dröhnend einherschreitender starker Takte und der schlichten Gangart von Tiecks Gedichten aus Italien, die wie ungebundene Rede wirken. Dort Pathetik, die vor Überschwang ins Komische gerät; hier Alltagsworte, die sich selbst in Ironie tauchen, doch auch den vorangehenden Worterguß. Mit unfehlbarer Sicherheit erzielt Heine dergleichen Wirkungen und überflügelt weit alle Stimmungsbrechung romantischer Ironiker.

In einer Besprechung von Goethes Werken stellte Friedrich Schlegel 1808 die Verwandtschaft von „Schäfers Klagelied" mit der Ballade richtig fest; auch das verwandte „Bergschloß" zog er heran. Mit tiefer Eigenheit des Gefühls verbinde sich hier geheimnisvolle Andeutung der Phantasie nach Art des Volkslieds und der alten Sage so innig, daß die beiden Elemente nicht mehr geschieden werden könnten. Die deutschen Romantiker rückten die Ballade ganz nahe an das deutsche Volkslied heran. Nur Goethe, nicht einmal Bürger, geschweige denn Schiller, bereitete das vor. Am reichsten entfaltete sich solche volksliedartige

Der gute Kamerad.

Ich hatt' einen Kameraden,
Einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite,
In gleichem Schritt und Tritt.

Eine Kugel kam geflogen,
Gilts mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
Er liegt mir vor den Füßen,
Als wärs ein Stück von mir.

Will mir die Hand noch reichen,
Derweil ich eben lad'.
Kann dir die Hand nicht geben,
Bleib du im ewgen Leben
Mein guter Kamerad!

27. „Der gute Kamerad".
Handschrift Uhlands.
Marbach, Schiller-Nationalmuseum



28. Ludwig Uhland. Gemälde von Morff.
Marbach, Schiller-Nationalmuseum

Balladik in Schwaben. Uhland und Justinus Kerner waren bei aller Verwandtschaft und Vertrautheit zu gegensätzlich veranlagt, als daß sie nicht zwei deutlich geschiedene Typen der Ballade vertreten hätten. Kerner ist unbedingter romantisch geartet als Uhland, dessen strenge Selbstzucht im Leben wie in der Kunst den rationalistischen Neigungen des Schwaben entsprach. Geister zu sehen, mit ihnen in vertrauten Verkehr zu treten, überließ er Kerner. Magischer wirkt daher Kerners Ballade. Uhland erfüllte mit seinen Balladen vor allem den einen Wunsch der Romantik, altheimisches Leben zu verklären; keinem glückte das vor ihm besser. Die beiden Herausgeber der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" von 1806/08 (sie hatte auch Uhland, wie allen späteren romantischen Liedersängern, viel zu geben) können es da nicht mit ihm aufnehmen; erreichte doch selbst Brentano eine Leistung von den Maßen seiner Lore Lay nur einmal. Chamisso oder Platen oder gar Schwab gestalteten nur mehr oder minder glücklich aus, was von Uhland ihnen vorgezeichnet worden war.

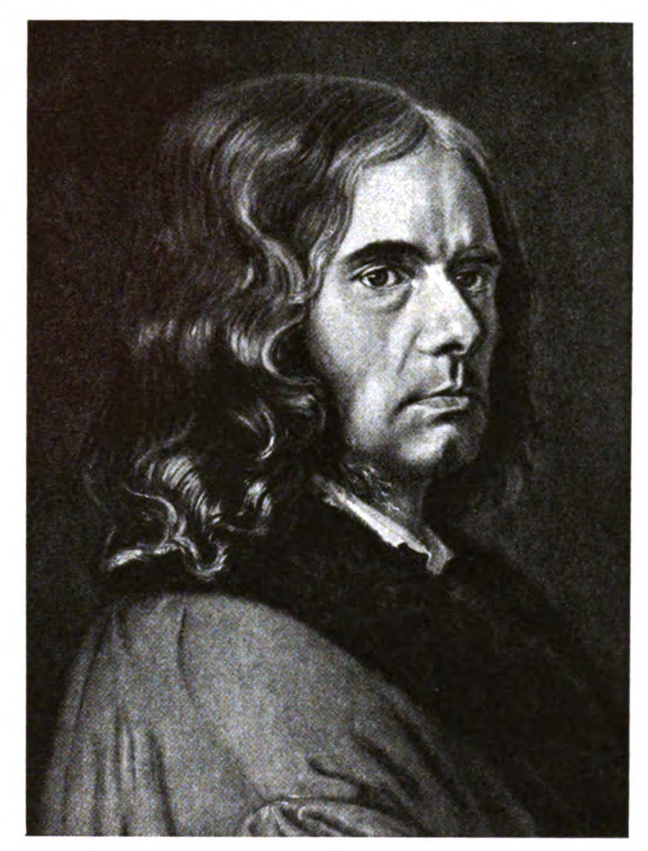
Die deutsche Romantik wäre nicht „progressive Universalpoesie" geworden, wenn sie, so wichtig ihr das war, sich auf deutsch-volkstümliche Lyrik beschränkt hätte. Der Orient war ihr schon lange vor Goethes „Westöstlichem Divan" Gegenstand der Sehnsucht geworden. Als Görres 1805 in der Sprache Hardenbergs von dem geheimen Zug berichtete, der unser Gemüt nach dem Morgenlande, an die Ufer des Ganges und des Indus hinziehe, vertrat er



29 Holzschnitt von Ludwig Richter zu einem Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn"

nur, was Hardenberg selbst schon ausgesprochen hatte. Auffälliger bleibt, daß auch England und Frankreich gleichzeitig vom fernen Osten zu dichten begannen, Southey, Byron, Victor Hugo. Ihnen war der Orient gewiß mehr wegen seines Farbenreichtums, seiner Lebensfülle, seiner Naturnähe lieb, nicht nur weil sie gleich den deutschen Romantikern in ihm zu finden glaubten, was noch unbedingter als die Antike vollen Gegensatz zu der Zerspaltenheit des Menschen neuerer Kultur bedeutete. Bald freilich fühlten auch deutsche Sänger den Osten wie die englischen und französischen Romantiker. Kündigt sich das nicht schon im „Westöstlichen Divan" an? Rückert und Platen nehmen freilich den Osten am liebsten zum Anlaß von vielgestaltigen Formspielen. Einem Reimfrohen von Rückerts Art war in Epos und Lyrik Wetteifer mit östlicher Reimkunst eingeboren. Eine Sondergruppe unter den Dichtungen vom Orient stellt die Poesie des Philhellenismus dar; sogar Goethe nahm, fast gleichzeitig mit Wilhelm Müller, an ihr teil. Ihm widerfuhr, den jambischen siebenfüßigen „politischen" Vers der Griechen versehentlich durch vierhebige Trochäen wiederzugeben. Er überließ es Müller, den politischen Vers in gerechterer Form den Deutschen vertraut zu machen.

Die Freude englischer und französischer Romantik an exotischer Farbenpracht lebt sich in deutscher Dichtung aus und greift ins Weite, wenn Chamisso von Korsen oder Basken oder Indianern singt, Lenau die ungarische Pußta und dann Amerika hinzugewinnt; das gipfelt in der fast überstarken Tönung Freiligraths. Die Dichtung der Philhellenen hatte ebenso wie die Sänge, die zugunsten der Polen abgefaßt wurden, noch eine politische Voraussetzung. Als der Kampf gegen Napoleon um die Freiheit Deutschlands den Romantikern zu einer hohen Aufgabe wurde, hatten sie nur die Liebe zum Altheimischen in Kampfrufen zum Schutz der Heimat erklingen zu lassen. Eine gleich machtvoll aufrufende Poesie hatte ihnen bis dahin ferngelegen. So konnte es kommen, daß die Befreiungsdichtung Form und Ethos von Schillers Lyrik wieder aufnahm; Theodor Körner tat das am unbedingtesten. Dem Formwillen der Romantik entsprach es, daß Befreiungsdichtung zuweilen einen geruhigeren Ton festhielt und abermals nur „Schäfers Klagelied" von Goethe abwandelte; so macht Eichendorff es gern. Das Wort Freiheit, das in den Kampfliedern immer wieder vorkam, gewann im Zeitalter der Reaktion einen gefährlicheren Klang. Wirklich dachten die Sänger, die nach Freiheit vom Druck des Auslands gerufen hatten, auch an Freiheit im Innern deutschen Lands. Aus der Befreiungslyrik entwickelte sich ein zuweilen rückhaltlos umstürzlerisch gemeinter Freiheitssang. Er wird von den Behörden unterdrückt. Fortan singen die Deutschen von Griechen

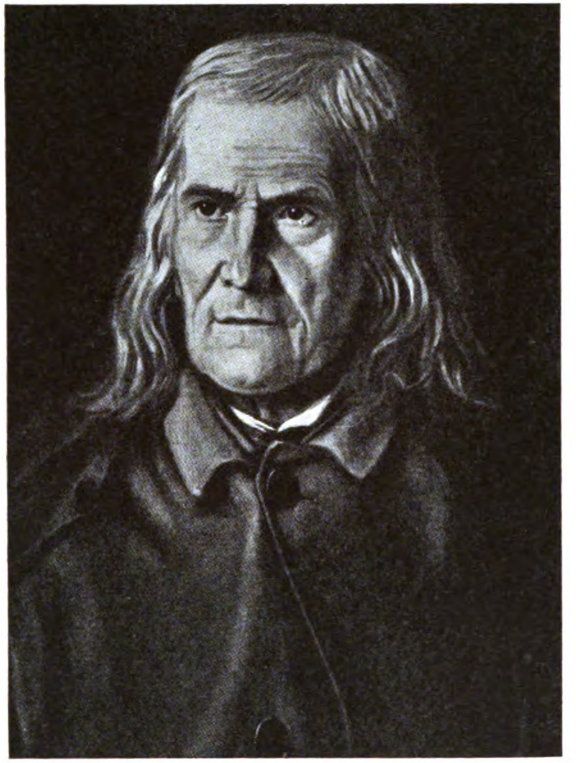


30. Adelbert von Chamisso. Bildnis von Robert Reinick

und Polen und andern Ausländern, die nach Befreiung lechzen, und vertreten tatsächlich nur unter schützender Maske ihre eigenen Wünsche.

Die ganze Menge von Motiven und von Ausdrucksformen, die in der romantischen Lyrik hier aufgezeigt worden sind, bezeichnet noch lange nicht das wahre Wesen romantischer Lyrik. Ganz andere und tiefer greifende Absichten wirken sich in ihr aus, so stark, daß alles, was bisher zu nennen war, nur wie Außenseite romantisch-lyrischer Kunst gefaßt werden könnte. Die eigentliche romantische Lyrik hätte nie Allgemeingut werden können. Alles, was den Romantiker von der großen Menge trennt, lebt sich in ihr aus. Sie und nur sie ist reinste Erfüllung romantischer Lebens- und Kunstauffassung. Hardenbergs „Hymnen an die Nacht" stehen der volksliedartigen Lyrik der Romantiker, ihren Balladen, den Sängen vom schönen Osten unsäglich fern; sie sind echter romantisch als alles das. Verklärter Sang von dem Glück, das den Christen im Jenseits erwartet, Jubelruf eines „Nazarenismus", der die innere Vollendung des Menschen nur einer künftigen höhern Welt zubilligt, lassen die „Hymnen" dennoch schon auf Erden den Menschen in ahnungsvoller Schau das Unendliche und Ewige erleben. Gerade dies ist im tiefsten Sinn frühromantisch.

Auflösung des Festen in Bewegung, des Seins in ein Werden ist Grundzug der deutschen Romantik. Sie deutet ins Unendliche und bangt deshalb vor aller Endlichkeit des Wortausdrucks. Wer dem Unendlichen nachhängt, fühlt sich durch die Ferne gelockt. Um den Eindruck der Ferne zu wecken, muß jeder Versuch aufgegeben werden, die Erscheinungen der Welt genau zu bezeichnen. Unsagbares soll gesagt werden; so ergibt sich bei den Romantikern wie bei Klopstock das altgermanische Bewußtsein, kein Wort reiche aus, zu bezeichnen, was bezeichnet werden soll. Doch noch unbedingter als Klopstock gesteht der Wortausdruck der Romantiker von vornherein zu, daß nur unbestimmte Andeutung, nicht eine Wendung, die das Rechte möglichst genau treffen soll, dem Unsagbaren gerecht wird. Das bestimmt schon die Wortwahl. Geheimnis, Rätsel, Seltsamkeit, Wunder, sonderbar, unbeschreiblich, unbegreiflich, unabsehlich, unerschöpflich: diese Worte kehren immer wieder bei Tieck und bei Novalis. Die Zusammensetzungen von Wörtern mit „Wunder-" (Wunderanblick, Wunderbaum, Wunderbewegung, Wunderbild, Wunderblume usw.) sind von den Romantikern wesentlich vermehrt worden. Oder sie steigern den Eindruck des Befremdenden durch Häufung: wunderlich seltsam; wunderseltsam unaussprechlich; seltsam bedeutend, wundervoll und von geheimem Zauber umweht; wunderlich fremd, unbekannt; fremd, schauerlich, halbverständ-



31. Friedrich Rückert. Gemälde von Bertha Froriep. Berlin, Nationalgalerie



32. Theodor Körner. Zeichnung von Emma Körner

lich. Doch auch wenn die Romantik nicht gleich unmittelbar das Versagen des Worts zugibt, erweist das Unbestimmte und Unplastische der Wortwahl, welchen Wert für sie das bloße Andeuten hat. Erschiene sonst so häufig das Beiwort „angenehm"? Solch williges Verzichten auf jeden Versuch genauer Bestimmung entwertet das beobachtende Auge. Der Gesichtssinn gestattet genauere Eindrücke als jedes andere Gebiet der Empfindung. Den Romantikern aber ist Blau die Lieblingsfarbe. Das Blau der Atmosphäre weist ins Unendliche, Blau ist die Ferne, die den Romantikern lieb ist. Daneben hat Tieck Vorliebe für überstarke Farbenwirkung. Rosen und Granaten glühen und flammen bei ihm, selbst Wiesenfarben locken und glühen. Beklemmende Nachtstimmung bezeichnet in seinem „Abdallah" der Satz: „Die Lampe im Zimmer brannte matt und blau und zuckte sterbend um die rote Glut des Dochtes." Gewiß ist solche Farbengebung Tiecks dynamischer als Verwandtes bei Novalis, neigte Tieck zu stärkeren Aufwühlungen. Aber gerade wo er in der Andeutung der Farben sein Bestes gibt, erweist er gutromantisch, wie auch ihm sich Festes in

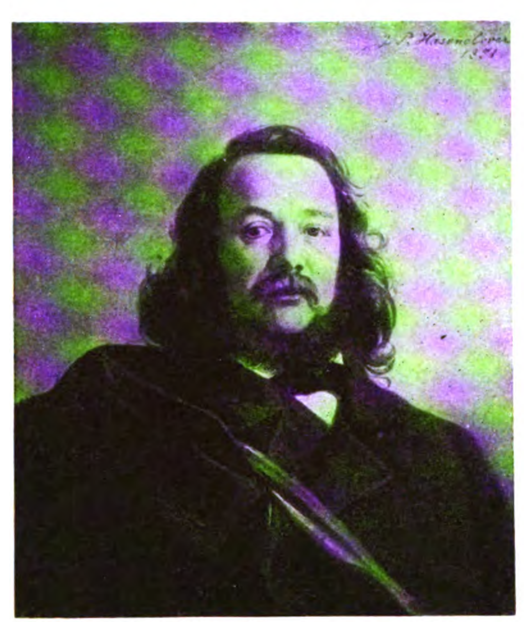
33. Handschrift Friedrich Rückerts. Berlin. Staatsbibliothek

Bewegtes auflöst. Wohl hat er lange vor dem Impressionismus dämmernd grüne Schatten gesehen; er vermochte das, weil er nicht bei schlichter Feststellung der Lokalfarben beharrte, sondern das wandelfrohe Leben von Licht und Farbe stark miterlebte. Sein Auge „freut sich an den Lichtern, die durch das funkelnde Buchenlaub spielen und hin und wieder an den weißen Stämmen zittern". Eine Burg brennt, und alle Wälder und Berge wanken hin und her im zitternden Flammenglanz. Immer wieder macht sich Hauchartiges, Zitterndes, Flimmerndes, Huschendes, Verklingendes in Tiecks Farbengebung bemerklich, romantisch ahnungsvoll das Geheimnis des Lebens anzudeuten. Romantisch gewinnt die Farbe auch bei ihm Kraft des Symbols; neben das helle, ferne Blau des Himmels stellt sich als Farbe der Liebe das Rote, helles, goldenes Gelb wirkt tröstend und beruhigend, frisches Grün gestattet unermüdetes Entzücken.

Schon diese wenigen Belege verraten, daß die Romantik die Welt nicht völlig in Musik wandelt, sie nicht nur durch das Ohr, auch durch das Auge erfühlt. Nur freilich löst sie im Sinn von Wölfflins Barockkategorien das Umrißhafte in Bewegung auf. Wer in der Augenkunst der Malerei zunächst das Ruhende sieht (er darf sich auf Lessing berufen), vermag schon dem Barock nachzusagen, daß es der bildenden Kunst etwas musikalisch Bewegtes einflößt. Die Romantiker glauben an einen geheimnisvollen inneren Bezug von Farbe und Ton; Farben hören und Töne sehen sind ihnen selbstverständliche Tatsachen. Tiecks „Zerbino" verficht ausdrücklich die Güterge-



34/35. Bildnis und Handschrift Friedrichs von Hardenberg



36. Ferdinand Freiligrath. Gemälde von J. P. Hasenclever. Berlin, Nationalgalerie

meinschaft der Sinne. So hätte Tieck sagen dürfen, daß er nur der Musik der Farben lausche, wenn er das Spiel des Lichts in Worten festhält.

Feinfühlige Empfänglichkeit der Sinne ist Voraussetzung. Sie gibt dem Sinneseindruck des Worts so viel Rechte, daß neben dem Wortklang der Sinn des Worts geringere Beachtung finden kann. Musik leistet ja, was die Romantiker dem Wort vor allem zumuten: sie deutet Geheimnisvolles an und spricht es nicht aus. Darum kann Tiecks Freund Wackenroder vor allem in ihr die Kraft entdecken, den geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemüts uns vorzuströmen. Die Sprache der Musik ist ihm und seinen Genossen im strengeren Sinn des Worts Sprache der Kunst als die Sprache der Dichtung. Folgerichtig darf Sprache der Dichtung dann am höchsten eingeschätzt werden, wenn sie fast nur noch wie zarter Gesang lautet. Novalis durfte an Gedichte denken, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte wären, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang. Damit wird der Dichtung zugemutet, was der Musik gehört. Dichtung sollte auf die Kraft des Worts verzichten, begrifflich etwas Sinnvolles zu bezeichnen; nur noch ihre Wirkung auf das Gehör kam in Betracht.

Die Lyrik der Romantik erstrebt solche Musikalität. Ihr ist es nicht darum zu tun, daß man sie vertone, sie will vielmehr auch unvertont wie Musik wirken. Romantiker haben gleichwohl ihre Verse gern mit Musik verbunden. Der romantische Wanderer, der jederzeit die Gitarre zur Hand hat, seine Verse zu begleiten, ist eine gewohnte Erscheinung romantischer Dichtung, sogar romantischen Lebens. Doch unbeschränkt bleibt daneben das Bedürfnis, lyrische Verse nach den Bräuchen des Musikers zu gestalten. Tieck leistet da ein Letztes, indem er im „Sternbald“ Gedichte vorbringt, von denen eines klingen soll wie eine Schalmei, ein anderes wie das Waldhorn, ein drittes wie das Posthorn, eines gar wie das Alphorn. Tiecks Komödie „Die verkehrte Welt“ wird eröffnet von einer Ouverture in Worten; auch Zwischenaktmusik wird hergestellt aus Wortfolgen, die unmittelbar wie Musik tönen sollen. Die einzelnen Teile der Ouverture sind überschrieben: Andante aus D-dur, Piano, Crescendo usw. Das Finale lautet: „Gebt acht! denn das müßt Ihr, um nicht alles auf den Kopf zu stellen. — Gebt aber auch nicht zu sehr acht, um nicht mehr zu sehn und zu hören, als man Euch hat zeigen wollen. — Gebt acht! gebt aber ja auf die rechte Art acht! hört zu! hört zu! zu! zu!! zu!!!“ Das ist Spiel des Witzes. Ernster nimmt es Tieck sonst; vielen seiner Lieder wird nur gerecht, wer dem Sinn der Worte geringere Beachtung schenkt als ihrem Klingen. Noch vernehmlicher spricht aus Liedern Brentanos das Bedürfnis, den Wortsinn zugunsten der akustisch sinnlichen Wirkung einzuschränken; darum gestaltet er gern ein Gedicht aus wenigen, immer wiederkehrenden Wendungen; nicht was sie begrifflich sagen, fällt ins Gewicht, nur die Abwandlung der Klänge, in der sie sich wechselnd aneinanderreihen.

Machtvoller als die andern Künste weckt Musik Stimmung. Wer das Wort derart zum Träger eines Tönens macht, will vor allem Stimmung erzielen. Des Worts und des Begriffs „Stimmung“ in dem hier gemeinten, jetzt allgemein geläufigen Sinn wurde sich erst das 18. Jahrhundert bewußt. Wirklich geht auch Lyrik früher weit weniger auf Stimmung aus. Als Schöpfung des 18. Jahrhunderts ist der Begriff „Stimmung“ von Sentimentalität umwoben. Eine seiner Voraussetzungen ist ein Naturgefühl, verwandt dem des sentimentalischen Menschen. Ihm offenbart sich Stimmung zunächst in der Landschaft; nicht nur auf deutscher



Nikolaus Lenau. Gemälde von J. M. Aigner.
Im Besitz von Dr. B. Frankl-Hochwart.



37. Wilhelm Waiblinger. Marmorrelief im Schiller-Nationalmuseum

Erde, vor allem in England gedeiht ein Dichten, das die Stimmung einer Landschaft ausschöpfen will. Spät nur erkennt man, daß Stimmung weit mehr in die Landschaft hineingesehen, als von ihr erzeugt wird, weit mehr in der Seele des Betrachters als in dem Wesen des Betrachteten wurzelt. Entsprach solche Spontaneität des Gefühls nicht durchaus dem Denken der Romantiker? Sie waren, voran Tieck und Novalis, gewohnt, Stimmungen freischöpferisch aus sich selbst zu erzeugen.

War sich Klopstock bewußt, wieviel Stimmung er, ein Meister musikalischen Stimmungsausdrucks, in die Landschaft hineinzutragen pflegte? Der junge Goethe mochte die starke Steigerung, die in seiner Lyrik die Naturstimmung erfuhr, auf die Empfänglichkeit seiner Sinne zurückführen. Je gegenständlicher sein Dichten wurde, desto williger gab es Stimmungsmalerei auf. „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt" haben schon die scharfen Umrisse strenger Sachlichkeit und muten neben Gedichten seiner Frühzeit begriffhaft an, fast rationalistisch. Ebenso wirken die Landschaftsbilder des reifen Hölderlin; soweit sie klassische Maße nutzen, wird der Verzicht auf Ausschöpfen der Stimmung noch bemerklicher. Tieck, der Schöpfer des Worts „Waldeinsamkeit", gebietet herrscherhaft über die Mittel, Landschaftsstimmung zu wecken. Sein Gefühl für bewegte Farbe und bewegliches Licht kommt ihm zuhilfe. Die Musik seiner Verse aber leistet das Entscheidende. Eichendorff hört vollends viel ausschließlicher die Landschaft, als daß er sie sähe, erlauscht ihre leisen Töne. Lenau ersteigt innerhalb der Romantik die Höhe subjektiv getönter Landschaftsstimmung. Allein erst Ungarn, dann Amerika bietet ihm Gegenständliches von exotischem Reiz. Ungebrochener waltet Naturstimmung in seinen „Schilfliedern". Wie leicht exotische Färbung die Stimmung verfehlt, bezeugt Freiligrath. Lenaus Verse treffen immer die Stimmung in ihrem Klingen. Freiligrath übertönt das Besondere der Stimmung einer Landschaft durch das immer gleiche Fortissimo seiner Verse. Die gesuchten dröhnenden Reime Freiligraths vergewaltigen sie vollends.

Das Tönen des Worts meldet sich am greifbarsten im Reime an. Zugleich kann der Reim Bindungen herstellen, die auf geheimnisvolle innere Zusammenhänge hinweisen. Auch romantische Kunstlehre sagt dem Reim solche sinnbildliche Kraft nach. Die Assonanz kann Gleiches um so leichter erzielen, weil sie auf weit längeren Strecken durchzuführen ist als der Reim; lange Versreihen lassen sich nicht durch Reim, wohl aber durch Assonanz verknüpfen. Tieck nimmt dies Recht in den 114 vierzeiligen Strophen seiner „Zeichen im Walde" schier unbescheiden in Anspruch. Dem Reim unbeschränkte Wirkung zu geben, schraubt er ein andermal den Umfang des Verses zurück, dichtet etwa: „Errungen, Bezwungen Von Lieb ist das Glück, Verschwunden Die Stunden, Sie fliehen zurück; Und selige Lust Sie stillet, Erfüllet Die trunkene, wonneklopfende Brust."

Das Geheimnis, das die Romantiker im Reim ahnten, führte sie zu romanischen überindividuellen Formen, in denen der Reim mit strenger Gesetzlichkeit mehrfach wiederkehrt.



38. Holzschnitt von Neureuther zu einem Gedicht Eduard Mörikes

An sich hätte dem romantischen Formwillen nichts so widersprochen wie überindividuelle lyrische Gebilde von der Art des Sonetts, der Kanzone, der Sestine und verwandter Formen. Daß Wilhelm Schlegel als erster diese Formen nachbildet, wurde als Beweis gefaßt für das Unromantische, das sich hier auswirkt. Allein gerade Wilhelm Schlegel ist, lange ehe ihm das Wesen romantischer Kunstlehre aufgegangen war, eifriger als die meisten vor und nach ihm, dem Sinn des Wortklangs in der Dichtung nachgegangen. Auf der Höhe romantischer Kunstspekulation sagt er neben Tiecks Schwager A. F. Bernhardi das Treffendste über die geistige Wirkung der Baukunst des Sonetts und verwandter Gebilde. Andere, und vor allem die romanischen Schöpfer dieser überindividuellen Formen, mögen immer die streng geordnete Reihenfolge nur als Behelf für saubere Gliederung und übersichtliche Ordnung des Gedichts gefaßt haben. Der deutschen Romantik tönte in der Wiederkehr der Reime des Sonetts entgegen, was ihr in Werken der Musik die Wiederkehr verwandter Tonfolgen bot. Hier wecken sie das Gefühl eines tiefen Zusammenhangs, der sich in Begriffe nicht umsetzen läßt, und mit diesem Gefühl den Eindruck kunstvoller Befriedigung des Bedürfnisses nach Einklang. Wenn ein Musikstück an einer Stelle anlangt, die es schon einmal erreicht hatte, fühlt sich dann der Hörer nicht wie in seinem Wesen bestätigt? Und wurzelt hier nicht der tiefste künstlerische Sinn des Kehrreims? Ihn kann der Wunsch geschaffen haben, neben der Einzelstimme eine Gesamtheit von Menschen zu Wort und Sang kommen zu lassen. Von solchen geselligen Voraussetzungen war die Romantik schon längst abgerückt. Hätte ihr der Kehrreim nicht in gesteigertem Sinn bedeutet, was ihr schon der Reim verriet, so wäre einem Sänger von der Musikalität Brentanos der Kehrreim nicht gleich lieb und vertraut gewesen.

Die deutsche Romantik greift, scheinbar im Gegensatz zu ihrem eigentlichen Wesen, auch zu überindividuellen lyrischen Gebilden, aber nur, wenn sie, romanischer Kunst entstammt, dem Reim sein Recht lassen. Daß romantische Formlockerung den strengen Bau romanischer Sonette gern einem freieren Gestalten preisgab, war nur selbstverständlich. Die Formen antiker Oden und Elegien wurden von den Romantikern ganz selten genutzt; die freiere Bewegung, die diese antiken Formen bei Klopstock gewinnen, hätten ihnen nicht genügt. Platen nimmt im Widerstreit zur Romantik die antike Odenform wieder auf, gelangt freilich zu einer noch viel geringeren Wirkung als Klopstock. Wenn Wilhelm Waiblinger Gleiches versucht, so erweist er sich hier wie in seinen Reimversen als rechter Nachfahr und Nachbildner einer größeren Vergangenheit. Ihm war ja Hölderlin, sein Landsmann, ein geheiligtes Vorbild. Hoch hinauf über Waiblinger stieg Eduard Mörike. Ihm dient, was von der Romantik vorbereitet worden war, ebenso wie deutsche Nachbildung antiker Lyrik, seine eigenwüchsige Kunst sich ausleben zu lassen. Reicher und weiter ist sie als die der Romantiker; selbst wenn er volksliedartigen Sang erstaunlich echt wiedererweckt, läßt er gleichgedachtes romantisches Streben hinter sich. So echt volksliedartig wie „Schön-Rohtraut" wirkt nur selten ein Gedicht der deutschen Romantik. Das ist besonders durch die Wortwahl bedingt. Während aber seit „Schäfers Klagelied" und seit dem „Wunderhorn" Bau und Umgrenzung des Lieds innerhalb der Romantik immer mehr die Schärfe des Umrisses aufgeben, um den Eindruck volksliedmäßiger „Zersungenheit" zu wecken, ist der Gang, der Auf- und Abstieg, die Verteilung des Nacheinanders auf Strophen in „Schön-Rohtraut" so kunstvoll geordnet, daß strenge Geschlossenheit sich einstellt. Zugleich bleibt die Gestaltung ganz persönlich und einmalig.

4. Roman, Märchen, Novelle

Der Roman der deutschen Romantik ist in seiner Gesamtheit ein unentbehrlicher Behelf, das Wesen des deutschen Romantikers zu erkennen. Starke und dauernde Leistungen hat er kaum gezeitigt. Er knüpft an Goethe an; die „Lehrjahre", die „Wahlverwandtschaften", die „Wanderjahre" leben in ihm fort. Übermäßige Abhängigkeit von Goethe ist ihm oft vorgeworfen worden, dennoch beharrt er nur selten bei Goethes Erzählerkunst. Anderes noch bestimmt ihn vielleicht stärker. Jean Paul leistet viel, was von der Romantik nur abgewandelt und kaum überholt werden konnte. Er gibt dem romantischen Roman eine künstlerische Haltung, die der strengern Formung Goethes widerspricht. Ist es doch wohl überhaupt der Kern seines Schaffens, daß der Roman ernste Anliegen, die letzten und höchsten Fragen des Menschentums, in einer Gestalt vorbringt, die bis dahin, mindestens auf deutschem Boden, fast nur dem komischen Roman zugestanden worden war.

Auf dem Weg vom englischen komischen Roman zu Laurence Sterne löst sich das Erzählen auf. Voraussetzung ist williges Verzichten auf beengende Schablone. Gleiches betätigt sich im Werten des Mitmenschen. Auch da gilt es Befreiung von alten Vorurteilen. Goethe neigte wenig zu dem steten Stimmungswechsel der Sentimentalität Sternes, doch weil er, der sich selbst einen Befreier nannte, das Befreiende von Sternes Verhalten erkannte, huldigte auch er dem englischen Humoristen. Er bezeugte die unerhört starke Nachwirkung, die sich für Sterne in Deutschland ergab. Er selbst unterlag ihr am allerwenigsten, soweit künstlerische Ausdrucksform in Betracht kam.

In Jean Paul erreicht deutsches „Sternisieren" eine Höhe. Im Gange ist es schon vor Jean Paul. Wieland führt es in ungebundener wie in gebundener Rede bewußter und folgerichtiger



39. Jean Paul. Kupferstich von Pfenninger, 1797

durch als die Verfasser deutscher komischer Romane, die gleich Wieland dem „Don Quixote" ihr Bestes dankten. Theodor Gottlieb von Hippel trieb mit seinen „Lebensläufen nach aufsteigender Linie" (1778—81) Sternes Weise in Karikatur und ins Groteske weiter und verharrte auch später an gleicher Stelle. Moritz August von Thümmel meinte Sternes Ton zu treffen, indem er das ungebundene Nacheinander einer Reise vorführte und erotisch witzelte. Jean Paul blieb nicht stehen bei dem „coupierten ankündigenden Erzählen", das er mit Willen von Sterne übernahm. Ihm lag daran, im eigentlicheren Sinne Romane zu schreiben als Sterne und in ihnen zu tiefdringender Erfassung eigentümlicher Menschenseelen vorzudringen.

Sternes Schaffen wirkt neben Jean Paul daher wie Zufallsarbeit, die von der Stimmung des Augenblicks bedingt ist und nur diese Stimmung ausschöpft. Freilich taugt ihr der lockere Bau besser als den umfangreichen Romanen Jean Pauls. Sie verzichten gutdeutsch auf klare und übersichtliche Gliederung. Ob indes Jean Paul überhaupt fähig gewesen wäre, ein umfangreicheres Ganzes von vornherein sauber in Teile aufzulösen und aus diesen Teilen einen ebenmäßigen Bau zu errichten, bleibt fraglich. Gern begann er seine Werke auf gut Glück und in der Hoffnung, während der Niederschrift zu Ordnungsgrundsätzen zu gelangen. Noch mehr: Auch der spätere Verlauf und der Abschluß des Begonnenen blieb einem günstigen Zufall überlassen. Aus diesen Gründen gediehen die „Flegeljahre" überhaupt zu keinem Ende. Die Inhaltsverzeichnisse von Jean Pauls Romanen scheinen allerdings mit ihrer umständlichen Bezifferung sogar tüftelnde Ordnungslust zu verraten. Tatsächlich bezeugen sie nur, mit welcher Ironie Jean Paul die Aufgabe, ein großes Werk in mehr oder minder gleiche Abschnitte und Unterabschnitte zu teilen, und seine Fähigkeit, dieser Aufgabe nachzukommen, selbst betrachtet hat. Der Stilunterschied zwischen Jean Pauls umfangreichen Werken und seinen kleinen Idyllen ruht zum Teil auch in der Möglichkeit, die sich ihm bot, in den engen Grenzen der Idylle Übersichtlicheres zu geben als in den Romanen.

Einheitlicher kann die Stimmung in Jean Pauls Idyllen bleiben. Der Gegensatz, der durch Sternes Humor vorbestimmt war, das Neben- und Nacheinander von drastischer Komik und sentimentalisch weichem Gefühlsausdruck, ist in den Romanen unbedingter durchgeführt. In ihnen vor allem bewährt sich Jean Paul nach F. Th. Vischers Wort jetzt als „durchsicht'ger Seraph", dann als „breiter Erdenbengel, im Himmel Bürger und im Bayerland", „in Bier und Tränen mächtiger Kneipant". Jean Paul selbst wußte, daß er so gut „Flügel für den Äther" wie „Stiefel für das Pflaster" hatte, daß er seine Leser aus den „Dampfbädern der Rührung" in die „Kühlbäder der Satire" zu schicken liebte. Er sah seine Seele im Kampf um das Gleich-

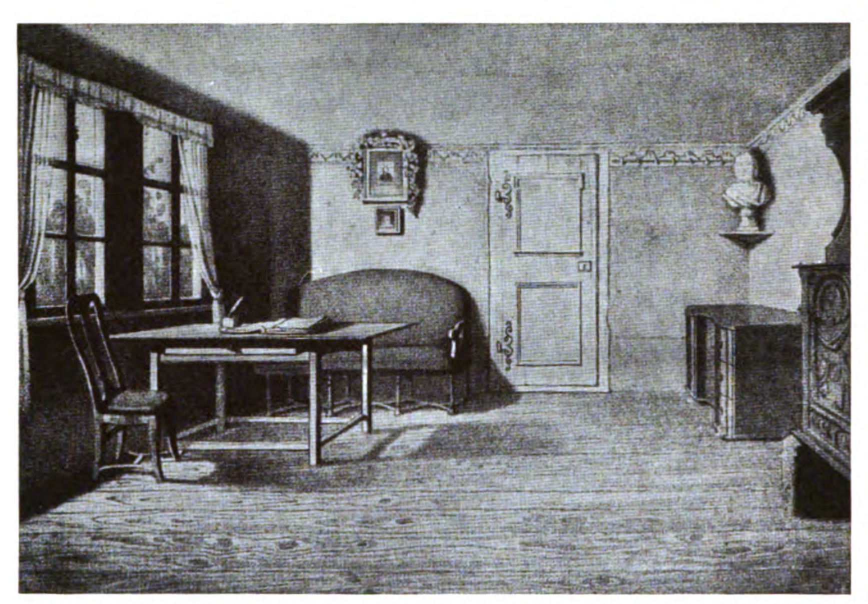
gewicht seiner negativen elektrischen Philosophie und seines positiven elektrischen Enthusiasmus; aus dem Aufbrausen beider Spiritus könne nichts werden als Humor.

Romantische Ironie arbeitet mit verwandten Gegensätzen, verliert sich nur weniger als Jean Paul ins Sentimentalische. Lieb war den Romantikern die „Ironie des aus dem Stück Fallens", wie Brentano das nannte, eines der Mittel, die kunstvoll erreichte Täuschung zu zerstören. So lassen auch Romantiker in ihren Erzählungen den Dichter früher oder später gern selber auftreten, und wäre es nur, indem er von den Nöten seines Schriftstellergeschäfts spricht. Jean Paul tut das am auffallendsten im „Hesperus". Nicht nur Sterne, schon Cervantes nahm da manches vorweg, ebenso komische erzählende Dichtung in gebundener wie in ungebundener Rede. Wieland bezeugt das. Drastisch-Komisches, Grell-Groteskes prallt mit Seraphik auch in Jean Pauls Bildlichkeit zusammen. Sie erhebt starke Anforderungen an den Leser, weil sie meistens nicht Entferntes mit Naheliegendem, sondern Gewohntes mit Ungewohntem vergleicht. Jean Paul empfand es nicht als einen unbescheidenen Anspruch an den Leser, wenn, was er zum Vergleich heranholte, allgemein wenig bekannt war. Auch das stimmt mit romantischer Neigung überein; genau so machte es später Görres. Wilhelm Schlegel nahm sich einer Metaphorik an, die das Gewöhnliche mit dem Fremden und Wunderbaren verglich, das Nahe mit dem Weitentlegenen, und fand brauchbare Deutung für den Sinn solchen Verhaltens. Jean Paul war sich vollends wie Hamann und Herder durchaus bewußt, daß die Metapher das Eigentliche und Wesentliche genauer treffe als die Sprache der wissenschaftlichen Begriffe. Er warf der Philosophie vor, sie mache bloß die Silberhochzeit zwischen den Begriffen, die Dichtkunst hingegen die erste Hochzeit. Der Unsinn spiele leichter Versteckens in den geräumigen, abgezogenen Kunstwörtern der Philosophen als in den engen, grünen Hülsen der Dichter. Daneben will Jean Pauls Metapher auch dem Witz dienen. Sie tut ja gern, was Jean Paul dem Witz nachsagte, wenn er ihn mit einem Pfarrer verglich, der zwei entfernte Vorstellungen kopuliere, am liebsten solche, gegen deren Vereinigung alle Verwandten seien.



40. Jean Paul. Gemälde von Friedrich Meyer. München, Privatbesitz

Konkretes in der Metapher zu Abstraktem werden zu lassen, hatten schon Klopstocks „schimmernde" Gleichnisse erstrebt. Jean Paul tut Gleiches nicht durchaus. Aber er nennt etwa das Echo das Mondlicht des Klangs. Das wendet sich nicht an die Sinne, sondern an das Gefühl. Die deutsche Romantik kann sich in solcher Bildlichkeit nicht genug tun, voran Tieck und Novalis. Noch Heine nennt die Augen der Geliebten blaue Rätsel oder redet von Häusern, die wie dunkle Träume in langer Reihe stehen. Löst sich in solchen romantischen Vergleichen alles in Stimmung auf, so erstrebt Jean Pauls Metaphorik noch anderes und mehr. Hermann Pongs sagt der Gleichnisrede Jean Pauls möglichste Breite eines magisch-mystischen Kontakts mit der Welt nach. Wenn Werther ein erstes Bild Lottes zu geben hat, so nennt er sie ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, im simplen weißen Kleid, das reizendste Schauspiel, das er je ge-

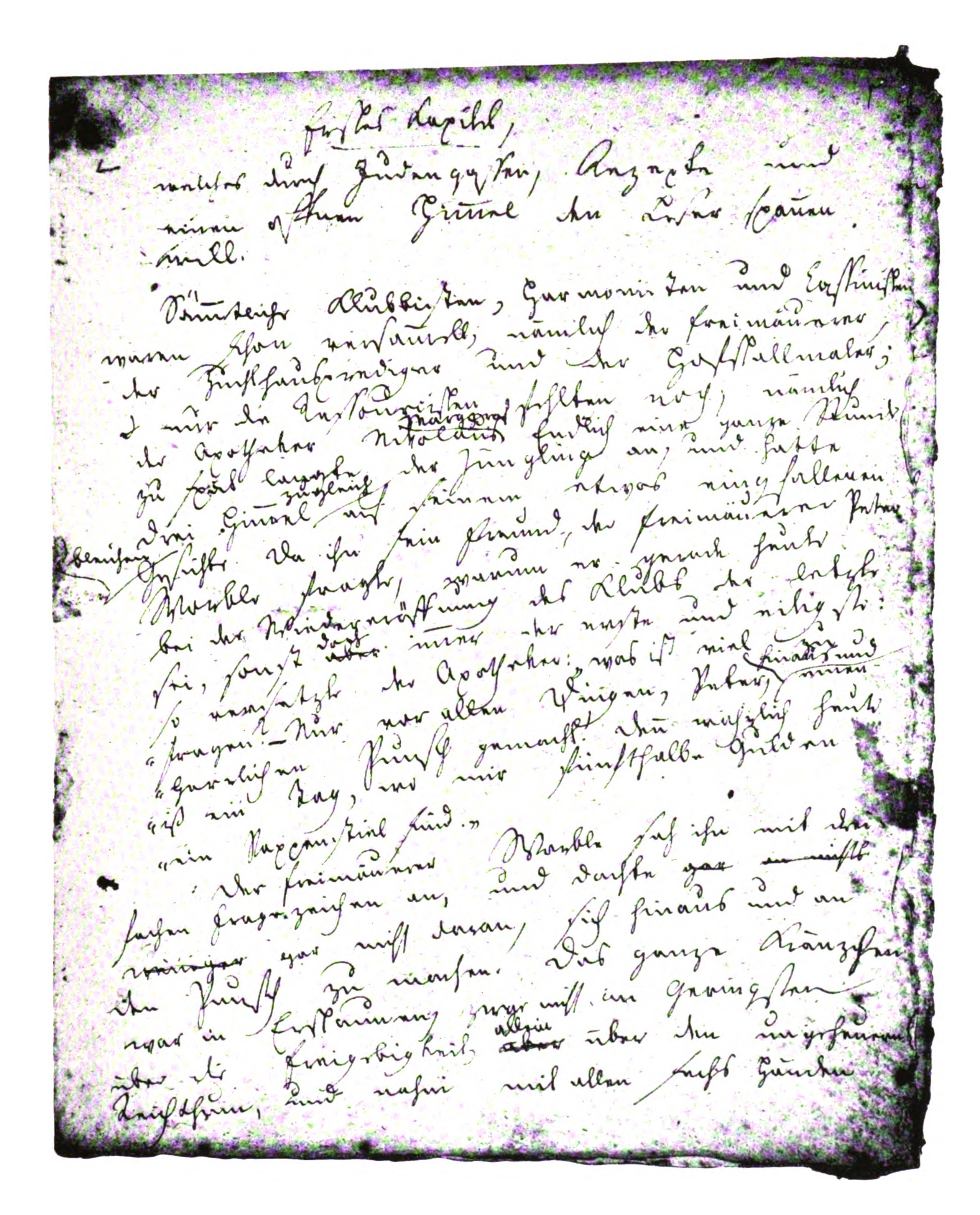


41. Jean Pauls Arbeitszimmer im Rollwenzelschen Wirtshaus bei Baireuth

gesehen habe. Ganz anders äußert sich in verwandter Lage Jean Pauls „Hesperus“: „Klotildens Angesicht schwebte, wie durch Magie vorgerufen aus der zweiten Welt, dicht am Glase, und er konnte unvertrieben seine Schmetterlingflügel um diese Blume schlagen; er konnte frei in ihre großen Augen wie in zwei mit Tauglanz gefüllte Blumenkelche sinken. Er sah nie einen so reinen Schnee des Augapfels um die blaue Himmelöffnung, die weit in die schönere Seele ging; und wenn sie das Auge in den Garten niederschlug, stand das große, verhüllende Augenlid mit seinen zitternden Wimpern ebenso schön darüber wie eine Lilie über einer Quelle.“ Hier ist das Auge für den Eindruck ebenso offen wie die Seele vor dem magischen Wunder. An solchen Stellen weicht Jean Paul am weitesten ab von der oft niedrigkomischen Drastik seiner witzigen Vergleiche. Katachresen, Übergänge aus einem Vergleichsgebiet in ein anderes, stellen sich wie bei den Romantikern da wie dort ein. Gewollte Katachrese dient bei Jean Paul dem Witz. So kann er dem Diskantschlüssel einer Stimme nachsagen, ihm sei der Bart abgebrochen worden, da der Inhaber selbst einen Bart bekommen habe. Das ist witzige Umkehrung des Wortsinns, wie Christian Morgenstern und seine Gesinnungsgenossen sie bieten.

Den unvereinbaren Gegensätzen, die das Wesen von Jean Pauls Wortkunst bezeichnen, entspricht die weite Kluft, die sich zwischen seinen Menschen auftut. In scharfen Umrissen zeichnet er die Gestalten, die seinem sittlichen Gefühl widersprechen, ein strenger Richter über Beengte, Selbstgerechte, Niedriggesinnte. Seine Lieblinge dem Leser vertraut zu machen, bedarf er des unermüdlichen Wiederholens und Wiederansetzens, das auch für Klopstock unentbehrlich bleibt, wo er vom sittlichen Standpunkt aus zu bejahen oder vollends zu verklären hat. Vor Jean Paul hat nur Klopstock die Liebe von Mann und Weib gleich nahe an religiöses Gefühl herangerückt. Goethes „Werther“ verfällt gelegentlich solcher Gefühlssteigerung. Doch nie wieder sprach eine Dichtung Goethes so klopstockisch. Im „Hesperus“ geht das wesentlich weiter:

„Jetzt legte er den schönen Weg schweigend und geheiligt zurück — der Mond hing wie ein betauter mit weißen Blüten überlegter Morgen vom Himmel herab — der Frühling bewegte seine Auen und seine Blumen unter dem Schleier von Schnee — das Entzücken schlug in Viktors Herzen, schwoll in seiner Brust, glänzt' in seinem Auge — aber die Sprachlosigkeit der Ehrfurcht herrschte über das Entzücken . . . Sie kamen an. Und als beide im Zimmer der Harmonika, wo er abends vor Schmerzen ihre Hand ergriffen hatte, einander einsam gegenüberstanden, so verändert, so selig zum ersten Male, zwei solche Herzen, sie wie ein Engel, der vom Himmel niedersank, er wie ein Seliger, der aus der Erde auferstand, um dem blöden Engel an das Herz zu fallen und mit ihm sprachlos in den Himmel zurückzugehen . . . welche Stunde! — O nur für Euch, Ihr schönen Seelen, die Ihr solche Stunde nie erlebt und doch verdient, mal' ich diese fort! . . . Wie zwei Selige vor Gott schauen sie einander in die Augen und in die Seelen — wie ein Zephir, den zwei schwankende Rosen fortsetzen, wehet zwischen den zitternden Lippen der sprachlose Wonneseufzer, von der Brust in schnellen Zügen eingetrunken und freudig



Handschrift Jean Pauls. Der Komet. Erste Seite des ersten Kapitels
Berlin, Staatsbibliothek

schauernd in langen ausgezittert — sie schweigen, um sich anzublicken, sie heben die Augen auf, um durch den Freudentropfen durchzusehen, und senken sie nieder, um ihn mit dem Augenlide abzutrocknen ... Nein, es ist genug — o es ist eine andre Träne, die jetzo drückend in dem schönen Herzen liegt, das schweigt und sagen will: ich war niemals glücklich, und ich werd' es auch nie!"

Um solcher Stellen willen hat man in Jean Paul den Erfasser geheimster Seelenstimmungen deutscher Jünglinge und deutscher Mädchen gefeiert. Mit verwandten Mitteln gestaltet er im „Hesperus" und sonst abgeklärte Greise. Wie stark auch das Gefühl hier mitspricht, es bleibt ein Rest von Aufklärungssittlichkeit bestehen. Das empfanden Caroline und Friedrich Schlegel und sprachen es aus, als sie das Athenäumfragment 421 miteinander ausheckten, dieses Meisterstück zeitgenössischer Erfassung eines ungewöhnlichen neuen Dichters: „Je moralischer seine poetischen Rembrandts sind, desto mittelmäßiger und gemeiner; je komischer, je näher dem Besseren ... Seine humoristische Poesie sondert sich immer mehr von seiner sentimentalen Prosa." Als Zeugnis für das Dithyrambische seines Humors nennen beide den Adamsbrief Leibgebers im „Siebenkäs". Er ersteigt eine Höhe optimistischer Weltschau, wie sie damals wohl nur dem Humor zugänglich war.

Spitzer und schärfer wurde Jean Pauls Humor in seiner Spätzeit. Seine Idyllen nehmen dann eine Wendung, die sie von den Stimmungen des „Quintus Fixlein" abrückt. Von Klopstock ist in „Doktor Katzenbergers Badereise" nichts mehr zu verspüren. Groteskes Abbild einer grotesken Persönlichkeit, errichtet die Erzählung Hemmnis auf Hemmnis einem liebevollen Verstehen; dennoch ist Jean Pauls Humor stark genug, auch Katzenberger begreiflich zu machen. Jean Paul scheut dabei vor dem Ekelhaften nicht zurück. So stiftet Katzenberger einen mit Branntwein getränkten Pfefferkuchen, den er als Magenschild zu besserem Verdauen auf der Herzgrube getragen, munteren Kindern als Nähr- und Stärkungsmittel. Oder er liebt es, einen feinen Iltispinsel in den rechten Gehörgang bis nahe ans Paukenfell zu stecken und ihn herumzuwirbeln; ihm ist, wie den Chinesen, ein solcher Ohrenkitzel und Ohrenschmaus der Himmel auf Erden.

Neben und unmittelbar nach den „Lehrjahren" verfaßt Jean Paul Erziehungsromane. Wären die „Flegeljahre" zu einem Abschluß gediehen, sie hätten von höchstem Blickpunkt aus ein Höchstes erreicht. Sie stellen den Gefühls- und den Tatmenschen, den Introvertierten und den Extravertierten, einander gegenüber und erfassen den Wert beider. Einseitigkeiten sind hier überwunden, die in den älteren Romanen Jean Pauls noch bestehen. Er ist ganz reif geworden. Unmittelbar vor den „Flegeljahren" erzieht der Roman „Titan" einen Prinzen. Die Gestaltung gegensätzlicher Frauenseelen überholt hier Jean Pauls älteres Schaffen, vielleicht auch den Schluß der „Lehrjahre". Das starkgeistige Überweib tritt neben die leicht Verführbare, die dem Untergang verfällt. Vorbereitet ist das durch Lessings „Miss Sara Sampson", durch die Titaninnen des Sturm und Drangs, durch Frauen aus den Romanen Heinses. Wieland deutete im „Agathon" den Gegensatz schon an, in Danae und Psyche; in der Lais des „Aristipp" gab er um 1800 dem Abbild einer dämonischen Frauennatur endlich noch greifbarere Züge. Hatte der „Titan" von Frauen Ungewohntes und Neues zu melden, den Gipfel erreicht hier Jean Pauls Fähigkeit, überraschende Blicke in die Menschenseele zu tun, mit der Zeichnung Roquairols. Den Verfallmenschen der Zeit hatte keiner damals gleich allseitig erfaßt. Ein Hochbegabter, seiner Umwelt überlegen wie Hamlet, und zugleich eine problematische Natur, aus mißbrauchter Gefühlsschwelgerei nur noch geneigt, das Leben wie ein Phantasiegebilde zu nehmen, ein Blasierter, der zu früh genossen und zu jung gedacht hat, ein „Abgebrannter des Lebens", sieht Roquairol eine vertrocknete Zukunft voll Hochmut, Lebensekel,



42. Ludwig Tieck. Gemälde von Stieler

Unglauben und Widerspruch vor sich. Sein eigenes Leben spielt er wie eine Rolle, in gleichem Sinn spielt er mit der Liebe von Frauen, die doch wieder gerade durch das Krankhafte seiner Persönlichkeit angelockt werden. Was er mit ihnen erlebt, ist ihm nur Scheinwelt, wie die Welt auf der Bühne. Mit sich selber verfährt er nicht anders, und wenn er freiwillig aus dem Leben geht, verwebt er den Selbstmord mit Theaterspiel. Da ist viel vorweggenommen, was bald die Welt an Lord Byron entzücken und sie zugleich sich über ihn entsetzen ließ. Schon dieser Zusammenhang bestätigt, wie gut Jean Paul einen Entwicklungszustand der Menschheit ergründet hat, der bald den Menschen mehr und mehr greifbar werden sollte.

Das Beste, was dem Roman „William Lovell" von Ludwig Tieck, der 1795/96 zum erstenmal erschien, nachgesagt werden kann, ist, daß Tieck vor Jean Paul verwandte Seelenhaltung entdeckt hat. Die romantische Generation fand wichtige Züge ihres Wesens in William Lovell wieder. Lovell ist abermals ein Mensch, dem das Leben nur Schein und Spiel geworden ist. Ähnlich sind die Voraussetzungen wie bei Roquairol. Deutlicher kennzeichnet sich, wieweit die Gewohnheit, sich selbst zu beschauen, nicht dem Gefühl sich hinzugeben, sondern das Gefühl unter die Lupe steter Beobachtung zu legen, sich in solchen Menschen auswirkt. Nennt man das mit Fritz Brüggemann Ironie, so trifft es mit „romantischer Ironie" überein, soweit diese mit Fichtes „intellektueller Anschauung" verknüpft ist oder vielmehr aus Fichtes Begriff die Pflicht ableitet, sich beim Handeln und Denken stets bewußt zu bleiben, daß und wie man handelt und denkt. Wäre im 18. Jahrhundert der Mensch nicht zu immer stärkerer Bewußtheit weitergegangen, er hätte am Schluß des Jahrhunderts nicht so gedacht. „Werther", F. H. Jacobis „Woldemar", K. Ph. Moritz' „Anton Reiser" bezeichnen Haltepunkte dieses Entwicklungsgangs. Er kündigt sich schon in Albrecht von Hallers Liebesdichtung an. Lovell gelangt endlich bis nahe an den Solipsismus heran, ihm ist das eigene Ich allein das Seiende, ist alles Sein in diesem Ich, im eigenen Bewußtsein beschlossen. Er kennt neben sich keine selbständigen Subjekte. Oder, wie Lovell es selber sagt: Die Wesen sind nur, weil wir sie denken, auch die Tugend ist nur, weil man sie denkt. War es schwer, Fichtes Lehre vom Ich und Nicht-Ich laienhaft solchem Solipsismus gleichzusetzen? Die deutsche Romantik mochte an Fichte denken, wenn sie sich ins Solipsistische verlor.

Nächstes Ergebnis ist Zerstörung aller Sittlichkeit. Als Ankläger solcher Entwertung der Sittlichkeit formte Jean Paul seinen Roquairol. Er verdachte Fichte die Entwertung der Welt, die sich aus Fichtes Wissenschaftslehre ergeben konnte, aus dem Nicht-Ich, das von dem Ich nur „gesetzt" wird. Hätte Jean

Paul indes Roquairol so gut zeichnen können, wenn nicht etwas von romantischer Überschätzung des Ichs und Unterschätzung des Nicht-Ichs in ihm bestanden hätte? Ungefähr gleichzeitig mit „William Lovell" erschien Jean Pauls „Siebenkäs". Ein Künstler leidet unter der gemütvoll beschränkten Haushälterinnennatur seines Weibes. Mit Hilfe eines Freundes löst er das Band, das ihn an sie fesselt. Er tut, als sei er gestorben, er läßt sich zum Schein begraben. Nun kann er unter anderm Namen, mit einer andern Frau, in einem andern Lande ein freieres Dasein gewinnen. Als „gerechtfertigte Selbsterhaltung" erscheint das in Jean Pauls Buch, mag die erste Frau auch durch dies verbrecherische Spiel ins Unglück gestürzt werden. War Roquairol wirklich nur ein Gegengift gegen „Siebenkäs", nicht auch gegen Neigungen, die in Jean Pauls Brust bestanden? Umgekehrt bangt Jean Paul wie die Romantik vor Störung des Ichbewußtseins. Die Vorstellung eines Doppelichs drängt sich ihnen bedrückend auf. Abbilder von Menschen wecken solches Bangen um so stärker, je größer die Ähnlichkeit ist und je mehr sie Leben vortäuscht. Automaten in Menschengetalt erwirken bei E. T. A. Hoffmann betörendes Grauen. Eine Stelle von Jean Pauls „Hesperus" dringt schon in diesen Umkreis mehr oder minder krankhaften Fühlens ein. Unrealistisch geht sie rasch hinweg über das Mechanisch-Technische, um desto länger bei den Ängsten zu weilen, die durch die Leistung der Technik wachgerufen werden. Voraussetzung ist zugleich die (abermals echtromantische) Einkleidung des Romans. Der Erzähler gibt vor, die Geschichte, die er berichtet, nach Aufzeichnungen vorzutragen, die ihm Tag für Tag ein Hund bringt; sie melden, was vor wenigen Stunden sich anderswo abgespielt hat. Der Erzähler kennt die Menschen nicht, von denen er zu reden hat; er möchte sie aber gern kennen lernen, lernt sie auch zuletzt kennen. So kann in dem Augenblick, als der Held des Romans Viktor Horion in Wachs nachgebildet werden soll, folgendes Musterstück von Jean Pauls Darstellungsweise erstehen, ein Beleg zugleich für die Hindernisse, die er dem Leser in den Weg legt:

„Viktor wäre am vierzehnten nicht mehr in St. Lüne gewesen, hätte nicht der Henker am achten einen Tiroler hingeführt.

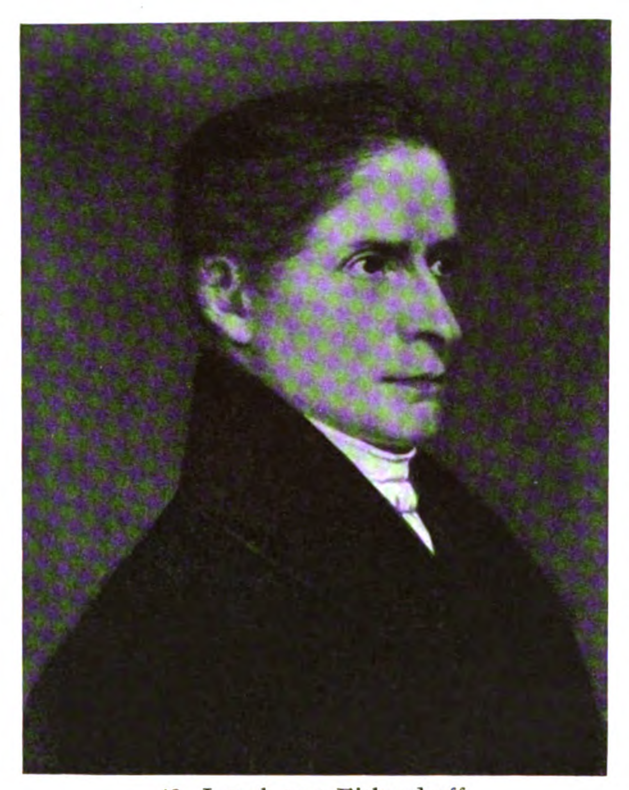
Es ist der nämliche, der vorgestern bei uns Scheerauern mit einer wächsernen Dienerschaft, die er halb aus Reichsständen, halb aus Gelehrten zusammengesetzt hatte, seinen Einzug hielt und mit den Wachshänden dieser Zwillingsbrüder des Menschen uns die Gelder aus dem Beutel zog. Es ist dumm, daß mir der Spitz den heutigen Hundstag nicht vorgestern gebracht; ich hätte den Kerl, der in St. Lüne Viktor und den Kaplan in Wachs bossierte, selber ausgefragt, wie Viktor heiße und Eymann und St. Lüne selbst. Am Ende reis' ich aus erlaubter und biographischer Neugierde diesem Menschen-Zimmermeister, der uns mit schauerlichen Wiederscheinen unsers kleinen Wesens umringt, noch nach. —

Viktor mußte also wieder verharren; denn er ließ sich und den Kaplan in Wachs nachbacken, um erstlich diesem, der alle Abgüsse, Puppen und Marionetten kindisch liebte, und zweitens um der Familie, die gern in sein erledigtes Zimmer den wächsernen Nach-Viktor einquartieren wollte, einen größern Gefallen zu tun als sich selbst. Denn ihn schauerte vor diesem fleischfarbnen Schatten seines Ich. Schon in der Kindheit streiften unter allen Gespenstergeschichten solche von Leuten, die sich selber gesehen, mit der kältesten Hand über seine Brust. Oft besah er abends vor dem Bettegehen seinen bebenden Körper so lange, daß er ihn von sich abtrennte und ihn als eine fremde Gestalt so allein neben seinem Ich stehen und gestikulieren sah; dann legte er sich zitternd mit dieser fremden Gestalt in die Gruft des Schlafes hinein, und die verdunkelte Seele fühlte sich, wie eine Hamadryade, von der biegsamen Fleischrinde überwachsen. Daher empfand er die Verschiedenheit und den langen Zwischenraum zwischen seinem Ich und dessen Rinde tief, wenn er lange einen fremden Körper, und noch tiefer, wenn er seinen eignen erblickte.

Er saß dem Bossierstuhl und den Bossiergriffeln gegenüber; aber seine Augen heftete er wieder in ein Buch, um die Körpergestalt, in der er sich selber herumtrug, nicht entfernt und verdoppelt zu sehen. Die Ursache, warum er aber doch die weggestellte Verdoppelung seines Gesichts am Spiegel aushielt, kann nur die sein, weil er entweder den Figuranten im Spiegel bloß für ein Porträt ohne Kubikinhalt oder für das einzige Urbild ansah, mit dem wir andre Doubletten unsers Wesens zusammenhalten.... Über diese Punkte kann ich selber nie ohne ein gewisses Beben reden.

Dem Wachsabdruck Viktors wurde nach seiner Volljährigkeit eine toga virilis, ein Überrock, den das Urbild abgelegt hatte, umgetan, desgleichen das Zimmer eingeräumt, woraus der lebendige zog. Der Kaplan wollte diese wohlfeile Ausgabe von Horion so ans Fenster lagern, wenn die bessere fort wäre, daß die ganze Schuljugend, die vom Kantor Sitten und mores lernte, die Hüte abrisse, wenn sie aus dem Schulhause heimtobte."





43. Joseph von Eichendorff.
Gemälde aus dem Jahre 1832

Der Roman der deutschen Romantik hatte nach „William Lovell" keine gleich bedeutenden Entdeckungen in der Seele des Menschen zu machen. Nur die künstlerische Gestaltung überholte „Lovell" bald; verblieb doch dieser erste große Roman Tiecks in der längst aufgegebenen Bahn des Briefromans von Richardson. Schon Tiecks „Sternbald" (1798) weist dank den „Lehrjahren" eine ganz andere Erzählungskunst. Gleichzeitig keimt ein Spätwerk Tiecks, „Der junge Tischlermeister", das erst 1836 hervortrat. Es schließt sich noch viel unbedingter dem Gang und den einzelnen Zügen der „Lehrjahre" an. Andere Romane der deutschen Romantiker wandelten gleichfalls den Entwicklungsgang der „Lehrjahre" und das Nebeneinander und Gegeneinander der Menschen willig ab. Zuweilen war man sich der Nachahmung des Vorbilds auch gar nicht bewußt. Dorothea Schlegel berichtete in ihrem „Florentin" ganz persönliche Erlebnisse; doch wie Frauen, wenn sie künstlerisch schaffen, die Kunstsprache anderer unbedenklich übernehmen, als wäre sie etwas Selbstverständliches und dem Kunstwerk Unerläßliches, so setzte sich auch Dorothea dem Vorwurf aus, einen Abklatsch der „Lehrjahre" geliefert zu haben, und wunderte sich, daß ihr selbst dieser Zusammenhang verborgen geblieben war. Am deutlichsten kennzeichnen sich Mädchen- und Frauengestalten der romantischen Romane als Übernahme aus Goethes Werk. Mignon und noch mehr Philine kehren hier wieder. Gesteigert ist die Erotik; sie greift in Tiecks „Sternbald" und in Brentanos „Godwi" zu Heinses Tönung. Mit Jean Paul stellen die Romantiker die Amazone, die Emanzipierte, dem Manne Überlegene, der demütig Liebevollen, Leichtbezwungenen, rasch Vergessenen gegenüber. Kunst bildet, wie in den „Lehrjahren" (noch mehr im Urmeister), meist auch den Gedankenmittelpunkt romantischer Romane. Sternbald und (in Friedrich Schlegels „Lucinde") Julius sind Maler. Der „Junge Tischlermeister" ist vollends Theaterroman; was für die „Lehrjahre" Hamlet, das bedeutet für ihn Götz von Berlichingen. Den eigentlichen Absichten der „Lehrjahre", der Überwindung einer „falschen Tendenz", konnte die Mehrzahl dieser romantischen Romane schon deshalb nicht nachkommen, weil sie Bruchstück blieben. Doch Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart" (1815) führt den Helden auf den rechten Weg; dem Katholiken Eichendorff durfte Mönchtum als das beste Ziel erscheinen. Auch weil „Ahnung und Gegenwart" zu einem Abschluß gelangte, stellt dieser Roman im Sinne Goethes etwas Geschlosseneres dar. Mit Jean Paul überlassen die Romantiker sonst dem Zufall gern das Nacheinander des Berichts; Brentano nannte seinen „Godwi", der überhaupt auf Schritt und Tritt an Jean Pauls Bräuche erinnert, einen „verwilderten Roman". Friedrich Schlegels



44. Friedrich von Hardenberg im Alter von zwölf Jahren. Berlin, Staatsbibliothek (Slg. Varnhagen)

„Lucinde" gibt gar alle gewohnte Gestalt des Erzählens auf. Gerade Schlegel hatte Jean Paul vorgeworfen, er könne nicht gut erzählen, „nur so, was man gewöhnlich gut erzählen nennt". Die wenigen bloß erzählenden Abschnitte der „Lucinde" sind noch weit weniger „gut erzählt". Sie wechseln ab mit Reflexionen, mit Briefen, mit fast dramatisch-mimischen Schilderungen einzelner Augenblicke. Der zweite Teil des Romans, der nie abgefaßt wurde, hätte durch lyrische Einlagen den Bestand an Abschattungen der Ausdrucksmittel noch vermehrt.

Die lyrische Einlage rückt den Roman der Romantiker näher an die „Lehrjahre" heran als an Jean Paul. Tieck und Novalis, Brentano und Eichendorff waren zu unbedingt gewohnt, sich lyrisch auszudrücken, als daß sie solchen kunstvollen, der Erzählung neuerer Weltdichtung lieben Schmuck aufgegeben hätten. Er ist ein wichtiger Bestandteil auch der liebenswürdigen Erzählung Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts" von 1826, die schon am Ende romantischer Nachfolge der „Lehrjahre" steht und fast parodistisch die Merkmale dieser Nachfolge zusammenfaßt. Unzweideutig bezeugt sie, daß in den Händen der Romantiker aus Goethes Gebot, nach werktätiger Lebenskunst zu streben, nur eine Verherrlichung ungebunden freien Müßiggangs geworden war. Idylle ist auch, was der Taugenichts erlebt; von Jean Pauls Idyllen war das schon beträchtlich abgerückt.

Als erster entdeckte Novalis, daß der Gedanke, in dem die „Lehrjahre" gipfeln, dem Wesen romantischer Lebensführung widersprach, ebenso wie dessen Voraussetzung, zwischen Dichten und Leben eine unübersteigliche Mauer aufzurichten. Poetisierung des Daseins war Ziel der Romantik. Novalis' Roman „Heinrich von Ofterdingen" sollte das im höchsten Sinne leisten. Er band sich nicht an das Diesseits, blieb freilich innerhalb des ersten Teils, der allein von Novalis ganz fertiggestellt wurde, in den Grenzen dieser Welt; Anfang und Plan der Fortsetzung sind zwar erhalten, gewähren indes keine sichere Grundlage, die Wege in eine höhere Welt zu bestimmen, die beschritten werden sollten. Wunderbares meldet sich schon in dem vollendeten Teil des Werks an. Desto überraschender berührt der schlicht-sachliche Ton des „Ofterdingen". Er könnte goethisch heißen, wurzelte er nicht in dem Formwillen Hardenbergs, der auf größte Naivität in der Sprache des inneren, geistigen Gefühls zielte und den kunstlosesten, einfachsten Klang als den reinsten empfand. Goethes Ausdrucksart war ihm daher lieb, und er huldigte ihr, soweit sie in den „Lehrjahren" sich betätigte, auch noch, als er über den Gedankengehalt von Goethes Roman den Stab gebrochen hatte.

Die „Lehrjahre" indes nehmen die Tönung des „Ofterdingen" noch lange nicht so unmittelbar vorweg wie Goethes „Märchen". Es war und blieb der Liebling Hardenbergs und der deutschen Romantiker, auch nachdem gegen die „Lehrjahre" Einwände erhoben worden waren. „Ofterdingen" verharrt um so mehr in der Nähe des „Märchens", als er von vornherein etwas Märchenhaftes an sich hat. Das Märchen indes, das den ersten Teil beschließt, so merklich es sich an Goethes „Märchen" anlehnt, ist in ganz anderem Sinne als Goethes Werk etwas Deutbares, also Umsetzung von Gedanken in einen märchenhaften Vorgang. Bleibt es ein Vorzug der romantischen Romane aus der Nachfolge „Wilhelm Meisters", daß sie trotz allem in ihrem Wesen mehr oder minder ungoethisch, also doch auch unabhängig von Goethe sind:



45. „Berta pflegt den Vogel" (Der blonde Eckbert)
Nach Moritz von Schwinds Fresko im Tiecksaal der Münchener Residenz

angesichts der Märchen der deutschen Romantik drängt sich die Frage auf, warum die Verfasser sich überhaupt so willig auf Goethes „Märchen" beriefen, während sie tatsächlich Erzählungen von ganz anderer Art als Märchen vorlegten. Zwar kam Goethes „Märchen" dem Werden der romantischen Naturphilosophie entgegen und wurde deshalb als gewichtiges Zeugnis für die neue „Physik" begrüßt; doch die eigentlichen Züge romantischer Naturphilosophie kehren in Märchen Tiecks und Hoffmanns, aber auch sonst viel greifbarer wieder.

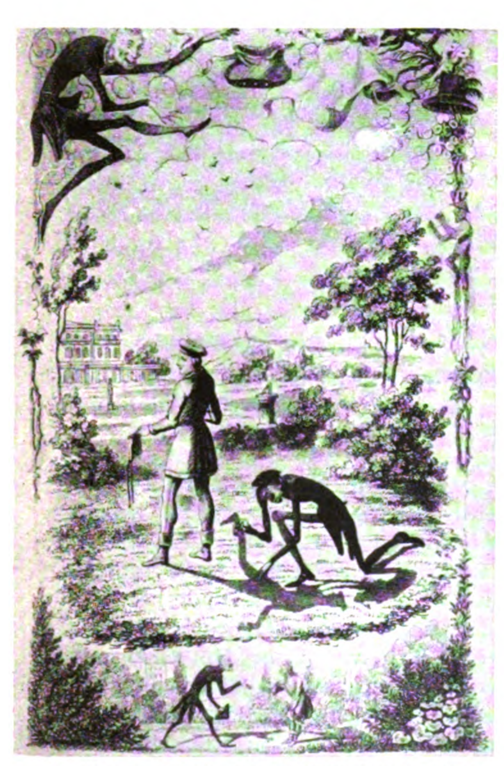
Als das Wesen romantischer Dichtung vom Wunderbaren könnte von vornherein gelten, daß nicht im Objekt, nur im Subjekt das Wunderbare wurzle. So wirkt sich ja die Erkenntniskritik Kants und Fichtes immer wieder in der Romantik aus. Auch das Wunderbare wird transzendental gefaßt. Es ist eine besondere Art im Erleben der Welt. E. T. A. Hoffmann scheidet zwischen Menschen, die das Wunderbare im Leben erfühlen, und den andern, den Philistern, den Kurzsichtigen, den Fühllosen, die von solchem Wunderbaren nichts spüren, den Romantiker verlachen, wenn er dies Wunderbare ernst nimmt, und bestenfalls durch Alkohol zuweilen anders und tiefer schauen lernen. Nur wer eine Anschauungsform der Welt gefunden hat, die mit dem Wunderbaren rechnet, erkennt nach Hoffmann den wahren Zusammenhang der Welt. Phantasie und nicht trockenes Sinnen oder verstandesmäßige Arbeit der Sinne reicht an das Absolute heran. Der Dichter, der Künstler überhaupt, kennt allein das Wahre, das hinter den Sinneseindrücken liegt. Alles das ist sicherlich echt romantisch. Es spricht sich nicht erst in Hoffmanns „Goldenem Topf" aus, kündigt sich schon in Tiecks „Blondem Eckbert" an. Eckbert bricht zusammen, weil er alles, was ihm während eines kurzen Lebens seine Sinne gezeigt haben, als unzuverlässig und täuschend erkennen muß. Zur Katastrophe wird die Einsicht, daß die wahren Zusammenhänge nicht dort lägen, wo altgewohnte, naiv-realistische Lebensbetrachtung sie anzutreffen meint. Alles dreht sich um die Frage der Grenzen des menschlichen Bewußtseins. Die Naturphilosophie Schellings möchte sie bezeichnen; nicht bleibt Bewußtes dem Menschen, Unbewußtes der Natur vorbehalten, sondern schon in der Natur melden sich erste Regungen des Bewußtseins an, während Unbewußt-Naturhaftes im Menschen lebendig bleibt. Der alte Brauch der Dichtung, die Natur zu vermenschlichen und ihr etwas von dem zu schenken, was dem Menschen selbstverständlichen Besitz bedeutet, gewinnt bei Schelling den Wert der Erkenntnis eines Philosophen. Die romantischen Dichter statteten folgerichtig nicht bloß die vielgestaltigen Erscheinungen der Natur mit



46. E. T. A. Hoffmann.
Bleistiftzeichnung von Wilh. Hensel



47. Federzeichnung von Theodor Hosemann
zu E. T. A. Hoffmanns „Nachtstücken"



48. Kupferstich von George Cruikshank
zu Chamissos „Peter Schlemihl"



49. Karikatur von E. T. A. Hoffmann zu Chamissos
„Peter Schlemihl"



50. Lore Lay. Gemälde von Eduard von Steinle nach Brentanos Märchen



51. Schneeweißchen und Rosenrot. Gemälde von Eduard von Steinle

menschlichem Fühlen aus, sie ließen vielmehr das Wunderbare an der schwankenden Grenze gedeihen, die Bewußt-Naturhaftes vom Unbewußt-Menschlichen trennt; Tiecks ,,Runenberg" bezeugt das. ,,Heinrich von Ofterdingen" hätte im späteren Verlauf sicherlich noch viel mehr Gleiches bewährt.

Die transzendentale Gestaltung des Wunderbaren ist im romantischen Märchen nicht immer gleich stark betont. Ist sie überhaupt Voraussetzung der Gewohnheit, neben realistisch Vorgetragenes Wunderbares zu setzen? Kaum jemals platzt das Wunder so unvorbereitet in eine romantische Erzählung hinein, wie noch in Horatio Walpoles ,,Castle of Otranto", an dem sich die Romantiker in ihrer Frühzeit ergötzten. Die Fähigkeit, Stimmung zu wecken (selbst Lessing stellt in ihr die Voraussetzung des Wunderbaren von Shakespeares ,,Hamlet" fest), stand den Romantikern zu Gebote. Chamissos ,,Peter Schlemihl" führt in einer unzweideutig wirklichkeitsnahen Darstellungsweise Schritt für Schritt vom Ungewöhnlichen weiter zum Wunderbaren. Warum sollte auch ein Gefälliger, der für jeden Wunsch seiner Umwelt Erfüllung bereit hat, erst Englischpflaster, dann ein Fernrohr, nun schon einen Teppich, nach einiger Zeit sogar drei gesattelte Pferde aus seiner Tasche zieht, nicht imstande sein, endlich auch den Schatten eines Men-

schen vom Kopf bis zu den Füßen leise vom Gras zu lösen, aufzuheben, zusammenzurollen, zu falten und zuletzt einzustecken? In Arnims „Isabella von Ägypten" drängt sich das Wunderbare ebenso schrittweise hinein in die Umgebung des noch ungekrönten jungen Karl V. Hoffmann verfügt meisterhaft über solche Paarung von Wirklichkeitsechtem und Wunder. Gerade er zeichnet scharf realistisch nächstliegende, prosaischste Wirklichkeit ab. Berlin, wo es der Phantasie am wenigsten Nahrung gibt, unter den Linden oder auf dem Gendarmenmarkt, wird ihm zur Keimstätte märchenhafter Vorgänge. Hauff und auch Storm nahmen das mehr oder weniger glücklich auf.



52. Fouqué. Kupferstich von Fleischmann

Brentanos Märchenphantasie hat eine ganz andere Quelle. Er kennt alte Märchenüberlieferung so gut, wie nur noch Wilhelm Grimm, der eigentliche Bearbeiter der „Kinder- und Hausmärchen". Aber wenn Wilhelm Grimm echte alte Überlieferung nach Kräften zu wahren sucht, so spinnt Brentano rastlos seine Märchenmotive weiter. Liebstes Mittel ist ihm dabei seine Fähigkeit, aus einem Wort eine Geschichte zu ersinnen, die mythenbildende Kraft, die aus dem Namen des Felsen Lurlei die Geschichte von der schönen Lore Lay geschaffen hat. In Brentanos Rheinmärchen potenziert sich solche, sogenannte ätiologische Deutung, vor allem von Ortsnamen. Aus dem Wort Katzenellenbogen entwickelt sich die Geschichte von der Katze, die im Rhein zu versinken droht; mit dem Ellenbogen wirft einer sie geschickt auf das Verdeck eines Schiffes und rettet sie. Brentanos weitschichtiger, nie durchgeführter Plan eines Versepos, der „Romanzen vom Rosenkranz", zielte gleichfalls auf eine erfundene Geschichte, in der die Entstehung der Gebetkette der Katholiken berichtet werden sollte. Wenn sonst ein echter Mythos in einem Glaubenssymbol gipfelt, so war hier für ein altes Symbol der Mythos zu schaffen, den es voraussetzen könnte. Dieser Aufgabe sollte eine Fülle von sagenhafter Überlieferung dienen, über die, ein guter Sachkenner, Brentano herrscherhaft verfügte. Die vorliegenden Bruchstücke berichten von Lust und Leid, von Reinheit und Verworfenheit, von adliger Güte und teuflischer List, von sehnsuchtsvoller Liebe und gieriger Brunst. Tiefer hat Brentano die Seele seiner Menschen nie ausgeschöpft. Eine Strophenform, die zu Eintönigkeit neigt, gewinnt reichhaltige Abwandlung, indem sie den gegensätzlichen Stimmungen sich anpaßt. Würde und Ernst bezeichnen das Ganze. Selten wahrt sonst Brentano solch einheitlichen Ton. Seinen Märchen gibt schon das dauernde Spiel mit Wortklang und Wortsinn einen komischen Beigeschmack.

Die Stimmungsfarbe der „Kinder- und Hausmärchen", ihr uns dank Wilhelm Grimm selbstverständlicher Ton, bereitet sich vor im „Heinrich von Ofterdingen". Es ist die wichtige Leistung Hardenbergs, den Wortausdruck der Märchen des 18. Jahrhunderts, der nicht nur bei dem wielandisch-ironischen Musäus, auch bei Benedikte Naubert heute ganz unmärchenhaft wirkt, überwunden und das Volkstümlich-Schlichte gewonnen zu haben, das mit unserer Vorstellung vom Märchen ein für allemal verknüpft ist. Wilhelm Hauff erreichte nach den „Kinder- und Hausmärchen" Verwandtes, indem er den Erzählungen von 1001 Nacht manches absah. Seine Märchen aus deutscher Welt verzichten auf die Witzspiele Brentanos und gewinnen gleichfalls eine Färbung, die den „Kinder- und Hausmärchen" verwandt ist. Von Tieck, auch von Hoffmann, sind sie schon abgerückt. Langsam löste sich ein echterer und eigenwüchsigerer Künstler, Hauffs jüngerer Landsmann Mörike, von ihnen los und gewann selbständige Ausdrucksart des Märchens. Er kennt Bräuche und Überlieferung des Volks so gut wie Brentano, nutzt sie aber naiver und holt aus ihnen weniger eine Witzwirkung als den reichen Wechsel von Derb und Zart, von Grell und Anmutig, der auch sonst seine Kunst bezeichnet. Auch im Bezirk des Märchens läßt Mörike Romantisches noch in einer Zeit walten, die längst von Romantik abgekommen war. Darum konnte bald darauf, in den sechziger Jahren, Storm auch in seinen Märchen Verwandtschaft mit Mörike entdecken, obwohl sie wieder weit näher an Hoffmann herangehen.



53. Achim von Arnim.
Gemälde von E. H. Ströhling



54. Wilhelm Hauff. Miniatur.
Marbach, Schiller-Nationalmuseum

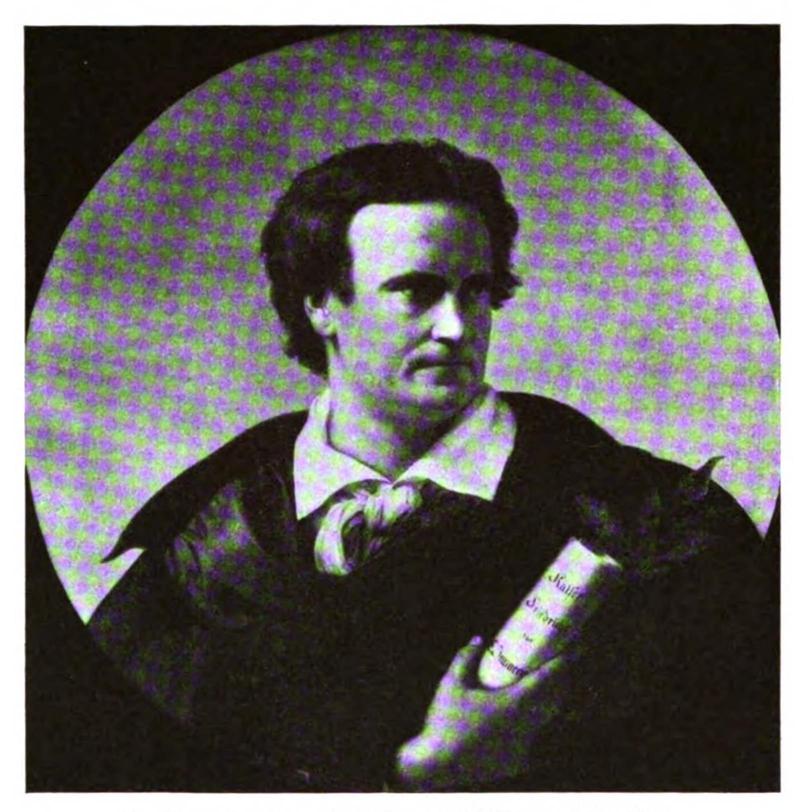
55. Stammbuchblatt mit Zeichnungen und Handschrift Wilhelm Hauffs.
Das Blatt erinnert einen Schulfreund an gemeinsam verbrachte Jugendzeit



56. Eduard Mörike. Lithographie von B. Weiss
(Nach Werckmeister, Das 19. Jh. in Bildnissen)

Eine neue Wendung erstand dem Roman der Romantik durch Goethes ,,Wahlverwandtschaften". Bisher war der romantische Roman darauf aus gewesen, eine Last alter sittlicher Vorschriften abzuschütteln und ein vorurteilsloseres Verhältnis zu dem Leben und zu dessen Aufgaben zu verfechten, noch wenn ,,Lucinde" das Ideal einer ,,echten" Ehe entwickelte, die von freier Liebe deutlich geschieden, ja ihr entgegengesetzt war. Gleichzeitig mit den ,,Wahlverwandtschaften" beginnen die Romantiker, in Romanen altüberkommene sittliche Anschauungen wieder ernster zu nehmen. Schon 1809 erscheint Arnims Werk ,,Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores". Der lange Titel deutet auf die sittlich belehrende Absicht; Arnim fügt noch hinzu, die Geschichte sei zur lehrreichen Unterhaltung armer ,,Fräulein" aufgeschrieben, also um mittellose Töchter des Adels auf den rechten Weg zu führen. Eichendorffs ,,Ahnung und Gegenwart" wird fortschreitend zu einer Warnung vor freier Willkür im Leben. Dem Ehebruchroman von ,,Gräfin Dolores" läßt 1817 Arnim den Anfang eines nie vollendeten, aber von ihm später noch wesentlich erweiterten Romans, ,,Die Kronenwächter", folgen. Wie in den ,,Wahlverwandtschaften" stören hier eine Ehe geheimnisvolle Naturkräfte. Den Ernst, der hinter dem Werke stand, bezeugt Arnims Wunsch, in den ,,Kronenwächtern" die schweren Aufgaben zu lösen, die in der Ordnung und in der Betätigung der Stände sich nach dem Zusammenbruch Napoleons den Deutschen stellten. Ernste Mahnung auch gegen ein gutgemeintes Spiel mit der Wahrheit, das eine Liebende über die Untreue des Geliebten hinwegtrösten soll, wird der sittliche Mittelpunkt von Eduard Mörikes ,,Maler Nolten" (1832).

Arnims ,,Kronenwächter" muten zum erstenmal dem Geschichtsroman der Romantik wirklichkeitsechte Darstellung vergangener Zeit zu. Ungefähr gleichzeitig mit ihnen erschienen die ersten Übersetzungen von Romanen Walter Scotts. Sie erreichen rasch eine lange Reihe von Bänden und werden den Deutschen zu einem lieben, ja unentbehrlichen Besitz. Ausländische Romantik, die im strengen Sinne des Worts für Deutsche kaum Romantik bedeuten durfte, siegt durch Scotts Dichtungen über das Heimische. Was die Romantiker erstrebten, die Welt der Altvordern den Menschen der Gegenwart wieder wert zu machen, erzielte Scott viel erfolgreicher. Reichtum und Echtheit der Farbe in der Wiedergabe der Vergangenheit, das ,,Pittoreske", war Voraussetzung des Erfolgs. Längst war der romantische Roman in die Vergangenheit zurückgeschritten, aber was in ,,Sternbald" von alter deutscher Malerei berichtet war, stimmte zu genau mit den Künstlernöten der Gegenwart überein, lieh der Welt Albrecht Dürers zuviel von den Hoffnungen und Enttäuschungen romantischer Dichter, als daß altheimisches Leben hier wahrheitsgetreu wiedergegeben wäre. Novalis arbeitete im



57. Immermann. Bildnis von Wilhelm Schadow.
Düsseldorf, Städt. Gemäldegalerie

„Ofterdingen" noch viel weniger mit realistischen Mitteln; ihm lag nur daran, kunstvoll eine weite Ferne anzudeuten. Er verzichtete daher von vornherein auf feste Umrisse. Fouqué, der sich immer wieder mit Don Quixote verglichen sehen mußte, lebte und webte in einer erträumten Ritterwelt. Er kannte nordische Überlieferung gut, entnahm ihr für seinen Roman „Der Zauberring" (1813) und für dessen gedrungeneres Seitenstück „Sintram und seine Gefährten" (1814), aber auch für seine Dramen die düstere Färbung. Doch indem er auf das Schauererweckend-Wunderbare losging, geriet er unvergleichlich mehr als Scott in die Bahn des Sensationsromans. Als erster ließ sich Arnim in den „Kronenwächtern" nicht bloß von seiner Phantasie leiten, wenn er ihr auch daneben — etwa in der Zeichnung der Stadt Waiblingen — übergroße Rechte ließ. Er stellte neben gutgeschaute Bilder deutschen Lebens aus der beginnenden Neuzeit die freierfundene Vorstellung von den Kronenwächtern und von ihrer überwirklichen Burg; recht behält Wilhelm Grimms Vergleich mit Bildern, die an drei Seiten einen Rahmen haben, an der vierten aber nicht, und dort immer weiter fortgemalt werden. Gleichfalls als erster leistete Arnim hier, was die Romane Scotts besonders auszeichnet: Er drang tief hinein in die unteren Schichten des Volks und erlöste den Geschichtsroman von der individualistischen Haltung, die auch in der Romantik ihm bisher eigen gewesen war.

Die deutschen Leser entschieden sich für Scott gegen Arnim. Zunächst blieben dem deutschen Geschichtsroman nur zwei Wege offen: entweder sich Scott unmittelbar anzuschließen oder ihn durch Vertiefung zu überholen. Den ersten ging mit viel Glück Wilhelm Hauff in „Lichtenstein", auch Heinrich Zschokke in Schweizer Romanen. Hauff übernimmt bis ins kleinste den Grundriß von Romanen Scotts; er leistet überdies für Schwaben viel von dem, was Scott für das schottische Hochland getan hatte. Auch er ist dabei mit Recht überzeugt, das Leben und Treiben alter Vergangenheit der Heimat zu zeichnen, bedürfe es nur rechten Verständnisses für das Alte, das sich innerhalb eines engumschriebenen Gebietes noch in der Gegenwart unverändert erhalten hat.

Tieck warf Scott vor, er gebe nur ein Bild der Vergangenheit, dringe nicht in den Sinn der Geschichte ein, verrate nichts von den Ideen, die sie erfüllten. Tiecks zahlreiche Geschichts-

erzählungen aus späterer Zeit möchten von dieser Seite Scott in den Schatten stellen; er ging im Gegensatz zu Scotts und Hauffs Heimatkunst mutig ins ferne Ausland; völlig die Erinnerung an Scott auszuschalten, glückte ihm nicht immer. Als er im „Dichterleben" (1824/25) den jungen Shakespeare und die um ihn schilderte, kam ihm zu Hilfe, daß er zeit seines Lebens kaum einer zweiten Erscheinung der Vergangenheit so viel Aufmerksamkeit geschenkt hatte wie dem Dichter Shakespeare. Den Gipfel erstieg Tieck, als er in „Vittoria Accorombona" (1840) das Italien der Renaissance verständnisvoll abspiegelte.

Neue Bestimmung der Aufgaben von Erzählungskunst boten den Romantikern die „Wanderjahre". Der Rahmen der „Wanderjahre" drängte die Romane Immermanns hin zur Erwägung der neuen gesellschaftlichen Fragen des Jahrhunderts; die eingelegten Novellen gaben der kurzgefaßten Erzählung der Zeit wichtige Anregung.

Auch Immermanns „Epigonen" (1836) erkannten die Wandlung, die sich aus der Fabrikindustrie im gesellschaftlichen Leben ergeben mußte. Immermann ist weniger als Goethe geneigt, Maschinen und Fabrik wie etwas Unerläßliches hinzunehmen, er will Landwirtschaft dort wieder zum Leben wecken, wo schon Fabriken gestanden hatten. Pessimistischer als Arnims „Kronenwächter" kündigt er dem Adel an, daß er dem emporsteigenden bürgerlichen Kapitalismus weichen müsse. Immerhin führt solches Erwägen der Bedeutung von Geldmacht den deutschen Roman an die Stelle, die nur wenig früher in Frankreich von Balzac erreicht worden war. Die „Epigonen" nutzen noch immer, ebenso wie Immermanns „Münchhausen" (1838/39), Lieblingsmotive und sternisierende Erzählerscherze der frühen romantischen Romane. Zeitsatire nimmt in beiden Büchern breiten Raum ein. Neu ist, wie Immermann in die Lügengeschichten seines Münchhausen die Idylle einfügt, die dann aus dem Ganzen herausgeschält und als „Oberhof" lange Zeit gern gelesen wurde. Sie ist einer der wichtigen vorwärtsführenden Schritte, die kurz vor 1840 die deutsche Dorfgeschichte tut, durch die sie vielmehr zu selbständigem Leben gelangt.

Novellen hatte das romantische Zeitalter gedichtet, lange ehe die „Wanderjahre" erschienen, also auch lange vor Goethes „Novelle". Goethe selbst war in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" nicht nur zur Novelle gelangt, hatte hier auch schon Ansätze zu einer Lehre von der Novelle geboten. Die Brüder Schlegel meinten, den Begriff der Novelle aus alten und neuen Mustern der Gattung ableiten zu können. Boccaccio und Cervantes waren ihnen neben Goethe die wichtigsten Gewährsmänner. Wilhelm Schlegel und Tieck erblickten das Kennzeichen der Novelle in einem Wendepunkt, von dem aus der berichtete Vorgang sich unerwartet völlig umkehre. Klingt das nicht, als gründete es sich vor allem auf die kleinen Erzählungen Kleists? In ihnen wird am fühlbarsten, was in Kleists Dichtungen überhaupt das Nacheinander des Vorgangs bezeichnet: ein Zickzackweg, der von Augenblick zu Augenblick Erwartungen weckt und enttäuscht, um dann endlich mit überraschender Umkehr zu einem unerwarteten Ziel hinzuleiten. So weckt der „Zweikampf" schlimme Befürchtungen, die wie durch ein Wunder, und dennoch ohne Wunderbares in Bewegung zu setzen, einem guten, sogar einem gerechten Ausgang weichen. Das „Erdbeben von Chili" scheint das Zickzack der Vorgänge zu einem versöhnenden und glücklichen Ende hinzuleiten; auch der Leser gewinnt Zuversicht, wenn allmählich die Gefahren entschwinden, die den beiden Hauptgestalten der Erzählung drohen; mit einem einzigen Ruck wirft die Katastrophe alles über den Haufen. Das unerhört Dichte und Gedrängte von Kleists Dichtersprache steigert die Wirkung, die aus dem ungewöhnlichen Nacheinander der Handlung sich ergibt. Gegenständliche Kürze hindert nicht greifbare Anschaulichkeit. Wie in seinen Dramen zeichnet Kleist Haltung und

Jeronimo Rugera war starr vor Entsetzen, und gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen. Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich nach der Straße zu einzustürzen, und nur der seinem langsamen Fall begegnende Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte durch eine zufällige Wölbung die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd mit sträubenden Haaren und Knien, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte. Kaum befand er sich im Freien, als die ganze schon erschütterte Straße auf eine zweite Bewegung der Erde völlig zusammenfiel.

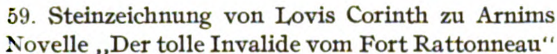


58. Jeronimo rettet sich über die Trümmer des zerstörten Gefängnisses. Steinzeichnung von Otto Hettner zu Kleists „Erdbeben in Chili". Berlin 1914. (Verlag Cassirer)

Bewegung seiner Gestalten mit ein paar eingefügten Worten und weckt dadurch die Möglichkeit ungehemmtesten Miterlebens. Seine „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege" weist alle diese Züge in engstem Rahmen. An solche Kunst reicht innerhalb der Novellistik der Romantiker nur Brentanos realistische „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" heran. Übertriebenes Ehrgefühl führt hier zu Verbrechen und Untergang; das ist von vornherein verwandt mit Kleists „Kohlhaas". Die Fähigkeit, dem Volk ins Herz zu sehen, die den Romanen Scotts dient, ist im „Kohlhaas" wie in Brentanos Novelle erreicht.

Hoffmanns Novellistik bleibt seinen Märchen verwandt. Die Grenze zwischen Märchen und Novelle ist bei den Romantikern überhaupt nicht immer scharf zu ziehen. Sie lieben in der Erzählung, wie Kleist, das Grauenhafte, Tiefaufwühlende. Kleist bleibt beim Erschreckenden und Entsetzlichen stehen, geht selten zum Wunderbaren weiter und macht es nie wie das romantische Märchen zu einer besondern Erlebnisart phantasiebegabter Menschen. Um so besser kennt auch er die Gefahr der Sinnestäuschungen; Verkennen und Verwechseln ist ihm ja überhaupt eine liebe Quelle seines Dichtens. Romantischer faßt schon Hoffmann solche Täuschung, wenn er mit der Vorstellung des Doppelichs arbeitet und Menschen zeichnet, die unter dem Wahn leiden, auf Schritt und Tritt einem Doppelgänger gegenüberzustehen. Der Roman aus seiner Frühzeit, „Die Elixiere des Teufels" (1815/16), verwirrt — wohl mit Willen — den Leser so sehr, daß er kaum entscheiden kann, wieweit er Wunderbares oder nur falsche Annahme der Menschen der Erzählung vor sich hat. Später hält Hoffmanns Novelle immer noch Augenblicke des Grauens fest, die auf einem Wunder zu beruhen scheinen. Berührt doch selbst Goethe in den „Unterhaltungen" unbegreiflich seltsame Vorgänge, die ihm sicherlich wie etwas Lebensechtes erschienen und die er nicht zu deuten versucht. Seine Novellen meiden seit den „Wanderjahren" dies Gebiet. Der Schluß der „Lehrjahre", ja schon die Gesellschaft vom Turm weckt unbedenklicher die Erinnerung an Vorstellungskreise, die dem 18. Jahrhundert durch die Geheimen Gesellschaften geläufig geworden waren. Aber noch zielt es nicht auf stärkste Spannung. Tieck liebte von Anfang an den Kitzel schwerster



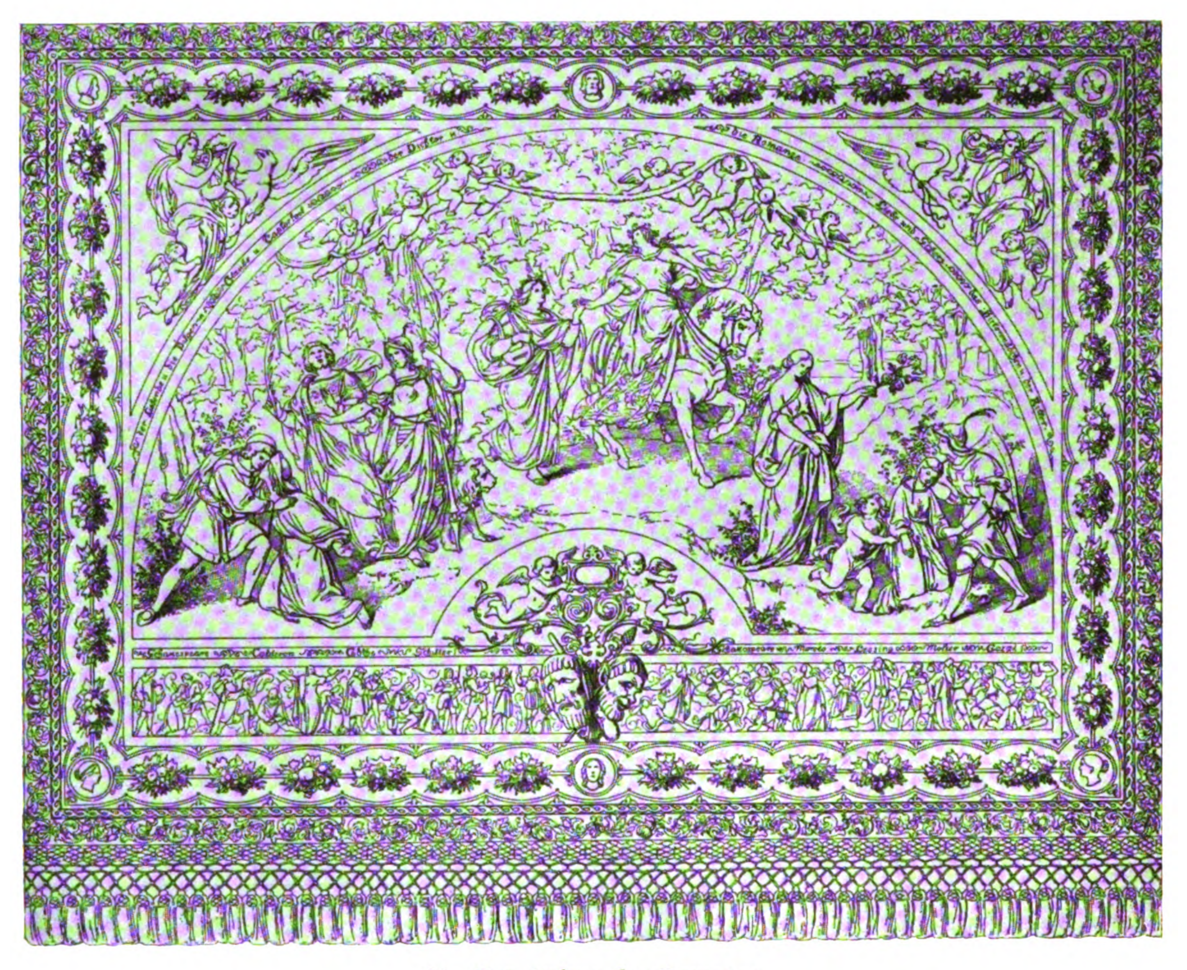

59. Steinzeichnung von Lovis Corinth zu Arnims Novelle „Der tolle Invalide vom Fort Rattonneau"



60. „Der toll gewordene Kapellmeister Kreisler." Zeichnung von E. T. A. Hoffmann

Nervenerschütterung viel zu sehr, als daß er seinen Erzählungen nicht von früh auf das Bedrückendste und Erregendste aus der Vorstellungswelt der Geheimen Gesellschaften zugeführt hätte. Auf Schillers „Geisterseher" konnte er sich berufen, ebenso wie seine romantischen Nachfolger, ganz besonders E. T. A. Hoffmann. Die Annahme, daß ungreifbare Mächte unwiderstehlich das Leben des Menschen beeinflussen können, der aus solcher Annahme sich ergebende Glaube an eine schicksalartige Lenkung des Lebens lebt sich, wie in der Schicksalstragödie, auch in der romantischen Novellistik aus.

Den ruhigeren Ton von Goethes Novellen fand der alternde Tieck, ein — man darf wohl sagen — bekehrter Tieck, der nun manches belächelte, was er selbst einst romantisch vertreten hatte, mindestens Ansichten bekämpfte, die sich auf ihn und seine Genossen berufen konnten. Er tat das in seinen späten Novellen mit dem vollen Bewußtsein, rechte Gesellschaftsbildung zu lehren. Schon als er Dichtungen seiner Frühzeit in der Sammlung „Phantasus" (1812/16) zusammenfaßte (sie gaben neben den „Wanderjahren" andern Romantikern Anregung, eine größere Anzahl von Novellen zu einem geordneten Ganzen zu vereinigen), verfolgte der Rahmen diese Erzieherabsicht. Der Novelle schrieb er ausdrücklich vor, Gesinnung, Beruf und Meinung der handelnden Personen zu entwickeln, Raisonnement, Urteil, verschiedenartige Ansicht einzufügen. So werden seine späten Novellen wie zu einer Fortsetzung des Rahmens von „Phantasus". Auch ihre Breite wurzelt in solchem Bedürfnis der Belehrung. Satire gegen Dichtung der Zeit, auch gegen ihre Lebenserscheinungen, bleibt gut romantisch diesen Novellen erhalten. Ebenso den Erzählungen Wilhelm Hauffs. Er war freilich beweglich genug, in parodistische Satire umzukehren, was er einem Beherrscher billiger Wirkung auf die Leser zuerst getreu nachgeahmt hatte.



61. Der Aufzug der Romanze.
Nach dem Vorspiel von Tiecks „Kaiser Octavianus“. Theatervorhang aus Dresden

5. Drama

Künstlerisches Selbstbesinnen treibt im Anschluß an den Klassizismus und in Auseinandersetzung mit ihm auch der deutsche Romantiker auf dem Gebiet des Dramas. Allein der Erfolg ist gering, soviel tiefeindringende Kenntnis der schon längst allgemein bekannten Dramatik der Welt in den Romantikern besteht und soviel Spürsinn und Glück sie erweisen in dem Streben, damals noch unbekannte Gebiete der Bühnenkunst zu erschließen und hinzuzugewinnen. Shakespeare wurde durch Wilhelm Schlegel und durch die andern, die mit ihm zusammen die sogenannte Schlegel-Tiecksche Verdeutschung Shakespeares besorgten (Tieck selbst ist da nicht beteiligt), endlich in recht echter Gestalt den Deutschen greifbar. Wilhelm Schlegel eröffnete auch den Reigen der Übersetzer des spanischen Dramas. Calderon gehört, vor allem dank W. Schlegel, die besondere Vorliebe der Romantik. Gerade indem das spanische Drama jetzt in den Gesichtskreis der Deutschen trat, wirkte es sich so kräftig aus wie zur Zeit des Sturm und Drangs Shakespeare.

Nur gerade das Drama der engeren Romantik selbst erringt wenig Erfolge. Die spitzen Worte, die von Goethe an Kleist gerichtet wurden und ihm vorwarfen, er warte auf ein Theater, das noch kommen solle, treffen viel stärker die eigentlichen Romantiker. Sie standen von Anfang an in Widerspruch zur bestehenden Bühne, indem sie den Kampf Schillers und Goethes gegen die Lieblinge des Publikums, zunächst gegen Kotzebue, eifrig fortsetzten. Sie taten noch einen Schritt weiter und klagten auch Schiller an, daß er um stärkerer Bühnenwirkung willen dem Bereich von Kotzebue sich zu gefügig nähere. Noch anderes und Gewichtigeres schied ihr Ringen um die Bühne von Schiller.

Sie fanden auf der Bühne vor, was von Lessing, Goethe und Schiller erworben worden war. Lessing hatte das Bürgertum in die Tragödie eingeführt und im „Nathan" das deutsche Versdrama hohen Stils geprägt. Gegner der Franzosen und Herold Shakespeares, gestattete er dem Bau des Dramas dennoch nur geringe Freiheit. Etwas von der Strenge französischer klassischer Bühnenkunst blieb erhalten. Goethe paßte sich in „Iphigenie" und „Tasso" noch mehr dem Seelendrama Racines an. Schiller hält in seiner reifen Zeit zum guten Teil diese Richtung fest. Gab Lessing dem Gegenwartstück eine Gestalt, deren Umrisse sich noch um 1900 nur wenig verändert wiederfinden lassen, so prägte Schiller die Urform des deutschen geschichtlichen Dramas in Blankversen mit so fester Hand, daß nach ihm auch die stärksten und unabhängigsten Dichter nur noch wenig Neues hinzutun konnten. Ein geborener Bühnenbeherrscher war er wie Lessing und unbedingter als Goethe. Indem Goethe mit Lessing und Schiller das deutsche Bühnenstück wie etwas Neues und noch nicht Dagewesenes in feste Form brachte und dadurch für alle Folgezeit ein bindendes Muster schuf, hatte er das eine Besondere hinzuzutun: die Ergründung der Frauenseele. Er war da ebenso Lessing wie Schiller überlegen. Überdies gab Schiller im Fortschreiten mehr und mehr den Anspruch auf, der Bühne eindringliche Seelenabzeichnung zuzumuten. Das entsprach den Grundsätzen, die er sich für seine Dramatik erobert hatte; sie wurzelten in der Antike. Die Tragödie des Sophokles und die Lehre des Aristoteles hatten für ihn gleich große Bedeutung wie für Lessing.

Die Brüder Schlegel traten auf die Seite Platons und mißachteten Aristoteles. Das setzte ihre Ansicht von der Tragödie in Widerspruch zu Lessing und zu Schiller, beraubte sie der schlicht-verstandesmäßigen Sicherheit, mit der wie Aristoteles Lessing Fragen tragischer Dichtung entschied. Schiller wagte sich weiter vor in das Bereich des Elementarästhetischen und wollte die Kunstlehre der Tragödie auf Weltanschauung aufbauen, bis er eines Tages erkannte, daß solches Streben noch viele Fragen tragischer Formung offen lasse. Nun ging er unmittelbar auf Erforschung des Handwerks der Bühnenkunst aus. Seiner überlegenen Geisteskraft glückte es, eine Handwerkslehre der Tragik zu gewinnen, die in seinen elementarästhetischen Überzeugungen ruhte und sich mit ihnen zu einer festen Einheit verband. Den deutschen Romantikern entging, was von Schiller da geleistet worden war. Sie hielten sich nur an das Äußerlichste und warfen ihm vor, daß er auf der einen Seite zuviel sittliche Ansprüche verfechte, auf der andern Seite dem Schicksal zuviel Rechte zuerkannte. Wer Schillers eigentliche Absicht erfaßt hat, weiß, wieweit Mißverständnis diese Vorwürfe bedingt.

Lessing hatte Shakespeare den Deutschen zum Muster gemacht, dennoch in seiner Lehre wie in seinen Werken sich recht wenig dem Vorbild Shakespeares angepaßt. Schiller kehrte sich seit „Wallenstein" merklich von Shakespeare ab und nahm fortan nur zögernd da und dort wieder Züge shakespearischer Art in seine Werke auf. Der Sturm und Drang hatte im Gegensatz zu Lessing „shakespearisiert", vielmehr alles, was Shakespeare von antiker und französischer Dramatik trennte, bis zu letzter Einseitigkeit weitergetrieben. Anarchie wurde schon damals im deutschen Drama fühlbar. Weniger Gerstenbergs „Ugolino" als Goethes „Götz" ist der Ausgangspunkt. Der Sturm und Drang übertrug diese Anarchie ins Gegenwart-

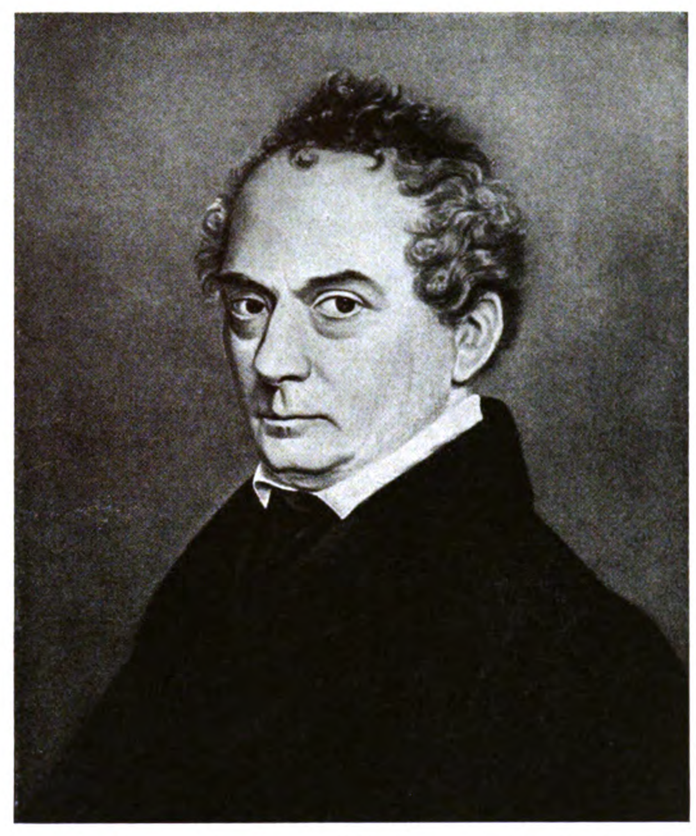
drama. In bezeichnendster Weise gestaltete Lenz den Typus dessen, was man später „deutsches Drama" nannte. Kennzeichen sind zunächst Lockerung des Baus, Vorliebe für das Ausschöpfen einzelner starkbetonter Augenblicke des Seelenlebens, drastische Übersteigerung im Verknüpfen des Tragischen und Komischen, damit Neigung zur Groteske. Goethes „Götz" hatte an der Schöpfung dieses „deutschen" Dramas mitgetan; was Goethe seit dem „Götz" brachte, kehrte bald zu beruhigterer und besser geordneter Gestalt zurück. Schiller unterwarf von Anfang an Wesenszüge des „deutschen" Dramas einer strengeren, zielbewußteren und bühnengemäßeren Baukunst. Schon in den „Räubern" bindet sich Shakespearisches mit der Übersichtlichkeit des französischen Klassizismus. Bei der Abfassung des „Don Karlos" wurde der französische Stil noch stärker beachtet. So eröffnete sich die Bahn zu den eigentlichen Leistungen der Tragödie des deutschen Hochklassizismus.

Die Romantiker neigten von vornherein zur deutschen Form. Noch unbedingter als der Sturm und Drang vergötterten sie Shakespeare. Tieck bezeichnet solche Stellung der deutschen Romantik greifbarer als die Dramen der beiden Theoretiker Wilhelm und Friedrich Schlegel. Aus Calderon holte Tieck nur, was sich mit Shakespeare verbinden ließ, vor allem Reichtum der Farben; solchem Farbenreichtum diente auch Calderons bunte Fülle von dramatischen und lyrischen Versmaßen. Das gipfelt in Tiecks „Kaiser Octavianus" (1804).

Es ist Tieck nicht geglückt, der Spielfolge der deutschen Bühne auch nur ein einziges seiner Stücke einzufügen. Ein Widerspruch, wie er vielleicht in keinem anderen Dichter gleich stark bestand, wird an Tieck offenbar. Er ist der geborene Schauspieler. Er hat ein ungewöhnliches Verständnis für die Bühne. Er weiß als Kritiker Vorzügliches über Bühnenkunst zu sagen. Seine Dramen bewähren eine große Gabe, bühnengerecht gesprochenes Wort und Geste gleichmäßig geltend zu machen und miteinander zu verknüpfen. Dennoch will sich in seinen Dramen nichts zu Geschlossenem ballen. Soweit sie nicht ihre Vorbilder Shakespeare, Calderon, den jungen Goethe im einzelnen nachbilden, bleiben sie im Epischen stecken, sind sie ein Weitertreiben von „Wilhelm Meisters Lehrjahren", setzen sie die Abzeichnung des Lebens, aber auch den Weg zu rechter Lebenskunst in Gespräch, Auftritte und Aufzüge um. Arnim machte das nicht wesentlich anders, übertrumpfte Tiecks Undramatik noch in der Umdichtung von Andreas Gryphius' Barocktragödie „Cardenio und Celinde", in dem weitschichtigen, mit zahllosen Motiven überfüllten Drama „Halle und Jerusalem" (1811). Brentano verdenkt seinem Freund Arnim solche Einschachtelungen. Aber seine Dramatisierung der Geschichte Libussas, „Die Gründung Prags" (1815), spricht nur für seine außerordentliche Fähigkeit, sich in Mythos, Glauben, Lebensgefühl, Ausdrucksform anderer Völker einzuleben. Gerade Arnim und Brentano erkannten das Eigene und Neue der Dramen von Lenz, aber so wenig wie andere aus dem Kreis der eigentlichen Romantik förderten sie das „deutsche" Drama. Sie mußten das Dichtern überlassen, die unmittelbar auf die Romantik folgten und sich zu ihr schon in Gegensatz fühlten wie Grabbe und Büchner.

Zielbewußter meinten die Romantiker das deutsche Lustspiel erneuern zu können. Trotz allem Widerstand gegen Schiller blieben sie ihm nahe in dem Kampf gegen das rührende Lustspiel der Familiendramatiker, gegen solche Nachfolge der Comédie larmoyante. Es läßt sich nachweisen, daß Friedrich Schlegel vor Schiller den Gedanken einer reinen Komödie aufgriff, die sich mehr oder minder von der ganzen Entwicklung seit der nacharistophanischen Komödie abkehrte; in Aristophanes sah Schlegel den eigentlichen Vertreter eines bloßen Spiels der Freude. Indem Loslösung vom Alltag und freie Schöpfung der Phantasie zum Kennzeichen solcher Bühnenkomik gemacht wurde, setzte sich auch hier Schillers Grundsatz von der Idealität





62. Clemens Brentano. Bildnis von Emilie Lindner
(Nach Werckmeister, Das 19. Jh. in Bildnissen)

der Bühne durch. Im Widerspruch zum Familiendrama von Schröder, Iffland und Kotzebue verficht die Romantik auch innerhalb der Tragödie mit Schiller Idealität. In der Komödie ließ sich das Bedürfnis, den Bühnenvorgang merklich von der Wirklichkeit zu entfernen, dem Zuschauer das Bewußtsein zu erhalten, daß er Kunst und nicht das Leben vor sich habe, durch dauerndes Zerstören der Bühnentäuschung leicht befriedigen. Es besteht bei Aristophanes, dann aber auch in aller Bühnenkomik, die mit dem antiken Mimus irgendwie verwandt ist. Solcher Komik brachte Tieck von Anfang an dauernden Anteil entgegen. Indem Friedrich Schlegel als Verteidiger des Aristophanes und als Vorkämpfer einer Wiedererweckung aristophanischer Komik, zugleich im Dienst „romantischer Ironie", die Illusionszerstörung zu einer notwendigen Eigenheit der echten Komödie erhob, traf er mit einer Neigung Tiecks überein, die das Wesen von Tiecks Lustspiel bezeichnet. Bekanntester Beleg ist Tiecks „Gestiefelter Kater", noch unbedingter eine Stegreifleistung als andere Schöpfungen Tiecks. Sein „Zerbino" und seine „Verkehrte Welt", Brentanos „Gustav Wasa", gerichtet gegen das gleichbetitelte Stück von Kotzebue, Spiele Eichendorffs und anderer schließen sich an. All das ist mit den Farcen des jungen Goethe verwandt, treibt wie sie Literatursatire, verhöhnt den Philister, spottet über Sentimentalität, greift zu Mitteln Carlo Gozzis und damit auch zu Bräuchen der Commedia dell' arte, nutzt Holberg. Illusionszerstörung war auch der Farce des jungen Goethe nicht fremd. Zu lachen gibt es da genug, vor allem für den guten Kenner des Zeitalters. Allein an Aristophanes reicht dieser ganze Bestand auch nicht von ferne heran.

Mit Recht heißt es, daß eine Erscheinung wie Aristophanes nur einmal da sein konnte, in der Blütezeit antiken Lebens. Damals fühlte sich Athen stark genug, einem Dichter die unbegrenzte Freiheit des Worts zu gestatten, die von Aristophanes in Anspruch genommen wird. In dem Augenblick, der dieses Kraftgefühl Athens zerstörte, war auch die Komödie aristophanischer Art unmöglich geworden; sie machte einem Spiel von zagerer Beschaffenheit Platz. Kein Witzblatt hat seitdem mit der Unverschämtheit des Aristophanes an allem seinen Spott geübt. Vorgänge des Tags, politische Ereignisse, Fragen äußerer und innerer Politik, die Kunst und die Philosophie: alles muß sich gefallen lassen, daß Aristophanes es verhöhne. Sollte es auch besser geschützt sein als die Religion des Staats? Eine religiöse Feier war die Aufführung einer Komödie. Dem Gotte Dionysos galt sie. Und eben dieser Gott wurde von Aristophanes in kläglichsten, menschlich allzu menschlichen Zuständen auf die Bühne gestellt. Solcher Übermut arbeitete natürlich auch ohne Scheu mit dem Sexuellen. Ein großer Gedanke steht nicht im Hintergrund.



63. Der gestiefelte Kater. Freskogemälde von Moritz von Schwind im Tiecksaal der Münchener Residenz

Aristophanes will die Gesellschaft nicht erziehen und nimmt den Spott, den er treibt, so wenig ernst, daß er auch bloßstellt, was er selbst schätzt. Willig drückt er sich herunter auf den Standpunkt der großen Menge, über die sein Blick sonst gern hinweggeht. Er meidet nicht den Anstrich des Philisterhaften, den die vox populi leicht gewinnt. So kann alles und jedes seinem Witz dienstbar gemacht werden. Voraussetzung ist das Leben in einer großen Stadt, und zwar ein Leben, das sich nicht scheu in die Häuser zurückzieht, sondern auf dem Markt sich zeigt. Was von Aristophanes bewitzelt wird, ist seinen Zuschauern durchaus geläufig; keine Anspielung bleibt ihnen unverständlich. Diese gesellschaftliche Voraussetzung der Komödie des Aristophanes fehlt um 1800 auf deutscher Erde völlig. Bestenfalls war noch etwas Verwandtes in der einzigen großen Stadt zu entdecken, die ähnlich nach außen zu leben gewohnt war: in Wien; freilich war von der ungemessenen Freiheit des siegreichen Athens da wenig zu spüren.

Neben dem echten Aristophanes wirkt die romantische sogenannte aristophanische Komödie wie Schreibtischarbeit, bestimmt für Menschen, die ihrerseits am Schreibtisch sitzen. Ihr blieb als Gegenstand und als Ziel ihres Witzes nur die Literatur des Tages; daneben konnten im „Gestiefelten Kater" entfernte Anspielungen auf die Französische Revolution gewagt werden. Mangelte so die Voraussetzung des reichbewegten Treibens einer großen Stadt, so konnte diese romantische Komödie rechtes Leben nur für enge Kreise gewinnen, kann heute bloß noch zu dem sprechen, der sich für die Geschichte vergangener Literatur interessiert.

Vergeblich trachtet Platen, den Ton des Aristophanes echter zu treffen, indem er dessen kunstvolle Maße nachbildet. Es gehört zum Wesen des Aristophanes, daß er seiner Komödie die hochgesteigerten Ausdrucksmittel der klassischen griechischen Tragödie dienstbar machte. Auch das taugte seinem parodistischen Witz. Platen blieb abermals bei Literaturhändeln stehen und verhöhnte in der „Verhängnisvollen Gabel" das Schicksalsdrama, im „Romantischen Ödipus" die Formlockerung der romantischen Tragödie überhaupt. Das ist höhnende Travestie, travestiert aber nicht einmal die Versmaße der Verhöhnten, sondern bildet Rhythmus des Aristophanes nach. Selbsttäuschung wäre, die Ursache von Platens Versagen in der Tatsache zu suchen, daß die Zeit ihm Scherze über Politik verbot. Als später Robert Prutz in seiner „Politischen Wochenstube" (1843) den Stil von Platens Komödien zu einer politischen Angriffsdichtung verwertete, kam er nicht über Platen hinaus und nicht näher an Aristophanes heran, weckte vielmehr nur den Eindruck der Nachbildung einer Nachbildung.

Noch mit andern Mitteln sollte die Komödie von dem sentimental-rührenden deutschen Lustspiel des 18. Jahrhunderts entfernt werden. Shakespeares Märchenlustspiele waren den Romantikern besonders ans Herz gewachsen. Das Traumhafte des Vorgangs, das Spiel mit



64. Heinrich von Kleist. Miniatur. Über dieses Bildnis schreibt Kleist an Wilhelmine von Zenge: „Mögest Du es ähnlicher finden, als ich. Es liegt etwas Spöttisches darin, das mir nicht gefällt, ich wollte, er hätte mich ehrlicher gemalt. Dir zu Gefallen, habe ich fleißig während des Malens gelächelt und so wenig ich auch dazu gestimmt war, so gelang es mir doch, wenn ich an Dich dachte."

den Worten, dann die Melancholiker, die von Shakespeare gerade in dieses Bereich gern versetzt werden und mit ihrem Lebensüberdruß und mit ihrer Sehnsucht nach einem unerreichbaren Glück der tollen Lustigkeit des Spiels zur Folie dienen, fanden auch im romantischen Lustspiel ein Unterkommen. Das Shakespearisieren nimmt in ihm eine neue Gestalt an. Wie sehr diese Richtung romantischer Lustspiele den Absichten Schillers ebenso wie Friedrich Schlegels entgegenkam, erhärtet der Umstand, daß eine der bezeichnendsten Leistungen solcher Art, Brentanos „Ponce de Leon", durch ein Preisausschreiben veranlaßt wurde, zu dessen Veranstaltern Schiller zählte. Eichendorff, Immermann, auch noch Büchner in „Leonce und Lena" trieben das weiter. Neben Züge der Märchenkomödien von Shakespeare traten vor allem bei Eichendorff noch Formgebräuche von Calderons Lustspielen; Eichendorff fühlte sich durch Calderon stark gefesselt, übertrug auch einige seiner „Autos sacramentales".

Auch die Lustspiele dieser zweiten Richtung betraten und betreten nur selten die Bühne. So hat die Romantik eine Übermenge von Witz und glücklichen Einfällen recht erfolglos vertan und ihr Ideal einer reinen Komödie nicht siegreich verwirklicht. Fragen läßt sich, ob Kotzebues, des so viel Befehdeten, „Deutsche Kleinstädter" diesem Ideal nicht erfolgreicher sich nähern. Mit der Sicherheit des Genies traf das Wesentliche der Schöpfer des „Zerbrochenen Krugs". Zuviel Ernst warf die Romantik wie Schiller dem deutschen Lustspiel vor, also ein Arbeiten mit tragischen Möglichkeiten, eine Neigung, zu sittlich das Unsittliche zu verhöhnen und dadurch dem Sittlichen in der Komödie Spielraum zu schaffen. Auch Schiller wollte die Fragen der Vernunft und mit ihnen der Sittlichkeit in der Komödie nicht zulassen; alles „Praktische" (nach Kants Ausdrucksweise) sollte nur „theoretisch" den Verstand fesseln. In der Tragödie dürfe unser Mitleid dem gehören, der wie Lear Undank erleidet; in der Komödie müsse der lächerlich gemacht werden, der irgendwelchen Dank erwartet. Molières „Tartuffe" galt für Schiller nur als echte Komödie, soweit der Titelheld nicht abscheulich, sondern dessen Umwelt, die er betrügt, lächerlich erscheinen kann. Richter Adam wird im „Zerbrochenen Krug" nicht gerichtet. Rat Walter ist emsig zu verhindern bemüht, daß dem Entlarvten ein schlimmes Schicksal erstehe. Nicht nur von dieser Seite schaltet Kleist alles aus, was fröhliche Lustspielstimmung ins Tragische umkehren könnte. Entscheidend aber wirkt das eine, daß Richter Adam, der Lügner, der Trinker und Gefräßige, der Verdreher des Rechts, der Schürzenjäger, trotz all seinen schlechten Eigenschaften uns lieb genug bleibt, sein schamloses Spiel mit der Wahrheit mitzuerleben, als wären wir selbst an diesem Spiel beteiligt. Wenn irgendein Lustspielheld, so kann Richter Adam mit der „absoluten moralischen Gleichgültigkeit" hingenommen werden, die für Schiller in der Komödie herrschen soll.

Ein reines Spiel des Verstandes ist der „Zerbrochene Krug". Was vor dem Beginn des Stücks geschehen ist, tritt wie ein Rätsel vor uns hin. Wer den Krug zerbrochen hat, enthüllt

sich freilich rasch; sogar auf der Bühne ahnt man den wahren Sachverhalt. Um so mehr spitzt sich das Bühnenspiel auf die Frage zu, ob dem Richter Adam gelingen wird, die Wahrheit zu verdunkeln und sich aus der Schlinge zu ziehen, in die er geraten ist. Kleistisch dehnt sich das lange hin. Hemmnisse aufzubauen, die den Weg zum Ziel aufhalten, ist Kleist auch hier erfinderisch. Wenn endlich die Wahrheit unwiderleglich enthüllt ist, steht zwar ein Liebespaar versöhnt und vereinigt auf der Bühne. Doch nicht wie im Rührlustspiel wirkt das als das eigentliche Ergebnis, und vor allem soll es nicht Rührung wecken. Auch Frau Marthe Rull hält sich innerhalb der Grenzen, die von Schiller dem echten Komischen zugewiesen werden. Nicht daß sie recht hat, kommt in Betracht, sondern ihre unerschütterliche Streitsucht, ihr Bedürfnis, sich in belfernden Worten auszutoben. Gleich dem Richter Adam ist sie ein komischer Charakter, bestimmt, uns lieb zu werden, noch wenn sie ins Widersittliche gerät. Ähnlich verhält es sich mit dem Schreiber Licht. Neben Adam ist Frau Marthe ungebrochenste Vertreterin von Kleists Wortkunst und dadurch rechter Träger seiner Ausdrucksform. Ihr Schelten und Poltern gestattet Kleist, einer Lieblingsneigung nachzugehen und ein einzelnes Wort in steter Wiederholung über längere Strecken des Stücks hin herrschen zu lassen. Ein Wort, das von Mund zu Mund geht, trägt kleistisch gern das Gespräch. Das verbindet sich wirksam mit Kleists Neigung, die Menschen voll Ungeduld sich wechselseitig unterbrechen zu lassen. So wirkt sich starke Spannung aus. Einen Höhepunkt erreicht diese Gesprächsführung, wenn Ruprecht den nächtlichen Vorgang, in dem der Krug zerbrach, endlich berichtet. Was er sagt, muß jedem der Anwesenden wichtig sein; sogar Adam ist begierig zu hören, wie der Vorgang eigentlich war, der ihm selbst übel mitspielte, ihm indessen in seinen Einzelheiten noch unklar ist. Der Schreiber Licht paßt auf jedes Wort, das ihm bestätigt, er vermute richtig, wenn er Richter Adam für den Schuldigen hält. Ruprecht erzählt:

Zum Fenster eil' ich hin, und find' den Kerl
Noch in den Pfählen hangen, am Spalier,
Wo sich das Weinlaub aufrankt bis zum Dach.
Und da die Klinke in der Hand mir blieb,
Als ich die Tür eindonnerte, so reiß' ich
Jetzt mit dem Stahl eins pfundschwer übern Detz ihm;
Den just, Herrr Richter, konnt' ich noch erreichen.

Adam: War's eine Klinke?
Ruprecht: Was?
Adam: Ob's —
Ruprecht: Ja, die Türklinke.
Adam: Darum.
Licht: Ihr glaubtet wohl, es war ein Degen?
Adam: Ein Degen! Ich — wie so?
Ruprecht: Ein Degen!
Licht: Je nun!
Man kann sich wohl verhören. Eine Klinke
Hat sehr viel Ähnlichkeit mit einem Degen.
Adam: Ich glaub' — !
Licht: Bei meiner Treu! Der Stiel, Herr Richter?
Adam: Der Stiel!
Ruprecht: Der Stiel! Der war's nun aber nicht.
Der Klinke umgekehrtes Ende war's.
Adam: Das umgekehrte Ende war's der Klinke!
Licht: So! So!



65 Dorfrichter Adam zieht die Amtsrobe an. Holzschnitt von Adolf von Menzel in der Illustrierten Ausgabe des „Zerbrochenen Kruges". Paris 1884

Ruprecht: Doch auf dem Griffe lag ein Klumpen
Blei, wie ein Degengriff, das muß ich sagen.
Adam: Ja, wie ein Griff.
Licht: Gut. Wie ein Degengriff.
Doch irgend eine tück'sche Waffe mußt' es
Gewesen sein. Das wußt' ich wohl.

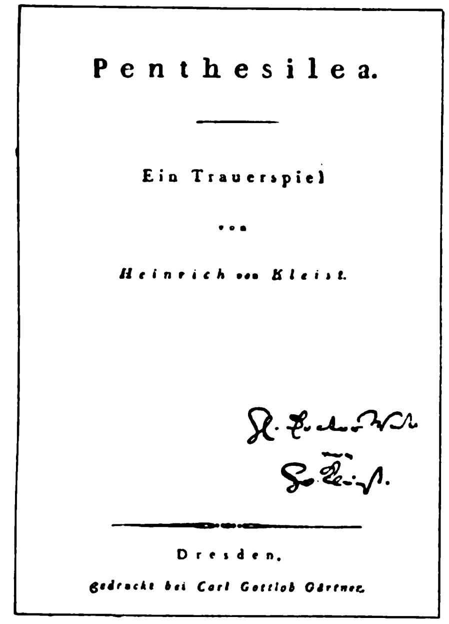
Rat Walter schließt die Episode ab mit dem Satz: „Zur Sache stets, ihr Herren, doch! Zur Sache!"

Brentano hatte solche Stellen im Sinn, wenn er von der Schwerhörigkeit der Gestalten Kleists an Arnim (3. Februar 1816) schrieb: „Er denkt sich alle Personen halb taub und dämlich; so kömmt dann durch Fragen und Repetieren der Dialog heraus." Sollte Brentano übersehen haben, daß Bühnenkomik mit verwandten Mitteln längst Spannung zu wecken gewohnt war?

Darf der „Zerbrochene Krug" als glücklichste Erfüllung des Gedankens einer reinen Komödie gelten, mag selbst Kleist durch Adam Müller auf diesen Gedanken hingewiesen worden sein, dem romantischen Lustspiel steht er doch sehr fern. Gestritten hat man, ob Kleist Romantiker war oder nicht. Seine größere oder geringere Verwandtschaft mit Wesenszügen des engeren Kreises der Romantik fällt bei weitem nicht so schwer ins Gewicht wie der überstarke Gegensatz, der zwischen seiner Bühnenkunst und dem Drama der Romantiker besteht. Einzelheiten, vor allem in der Wahl der Motive, sind freilich beiden Teilen gemeinsam. Im „Käthchen von Heilbronn" kommt Kleist dem Stoffbereich der Romantik am allernächsten. Allein mit Schiller verbindet ihn weit mehr. Und soweit er über Schiller hinausgelangt ist, dankt er das nicht der Romantik, sondern dem Mut, seine Anlage zu bühnengemäßer Darstellungskunst an den Dramen der Antike und Shakespeares zu schulen.

Kleists reifstes Werk „Prinz Friedrich von Homburg" überwindet manches, was er früher geschaffen hatte; es gibt indes auch echt Kleistisches preis. Ungebrochener erklingt in „Penthesilea" sein eigenster Ton. Bewundernswert bleibt, in welchem Maße Kleist sich auf dem Wege von „Penthesilea" zu „Homburg" bändigen gelernt hat. So gelangt er zu dem Stück, das in seiner Gestaltung wie in seinem sittlichen Gehalt mit den Tragödien des reifen Schiller am verwandtesten ist, überdies den Grundriß des „Kampfs mit dem Drachen" hat. Die Blicke aber vor allem auf „Homburg" richten, heißt, sich die Möglichkeit erschöpfender Einsicht in Kleists Kunst verbauen. Es war einer der Schritte, die zu Schiller hin Kleist tat, daß er im „Homburg" die übermächtige Dämonie seiner Menschen einschränkte.

Als Schiller den Dramen, die mit „Wallenstein" beginnen, immer mehr zum Gesetz machte, eindringliche Seelenzeichnung preiszugeben, wich er nicht nur von Shakespeare ab; er zog zugleich die letzten Folgerungen aus der Form des Tragischen, die dem 18. Jahrhundert, dem Zeitalter der Aufklärung, entsprach und schon von Lessing festgestellt worden war. Wurzel der Tragik ist für Shakespeare die unbezwingliche Leidenschaft seiner Menschen; sie allein bestimmt alles, auch die innere Notwendigkeit des Bühnenvorgangs, unbekümmert um das Wohl und Wehe anderer. Dem 18. Jahrhundert sind die Pflichten, die der Mensch gegen seine Mitmenschen hat, zu heilig, als daß es dem Dämon, der den Menschen treibt, gleiches Recht zubilligen dürfte. Lessings Gestalten kennen die Verantwortung, die ihnen von der Gesellschaft auferlegt wird. Schiller schenkt seinem Karl wie seinem Franz noch etwas von einer Dämonie, die sich um den Mitmenschen nicht kümmert. Ungebrochener erweist sich das in Franz, dieser Studie nach Shakespeare, während Karl zwar zum Räuber und Mörder wird, aber auch noch in solcher Gestalt den Menschen Glück zu bringen meint. In „Don Karlos" arbeitet die Handlung dauernd mit dem Traum, ganze Völker zu beglücken. Dann gewinnt Schillers Lehre von der Tragödie dank Kants kategorischem Imperativ noch eine schärfere Formung von Lessings Ansicht: der tragische Mensch wird den Pflichten gerecht, die ihm innerhalb der Gesellschaft



Penthesilea.

Ein Trauerspiel

Heinrich von Kleist.

Dresden.

Gedruckt bei Carl Gottlob Gärtner.

66. Heinrich von Kleists „Penthesilea“.
Titel der Erstausgabe

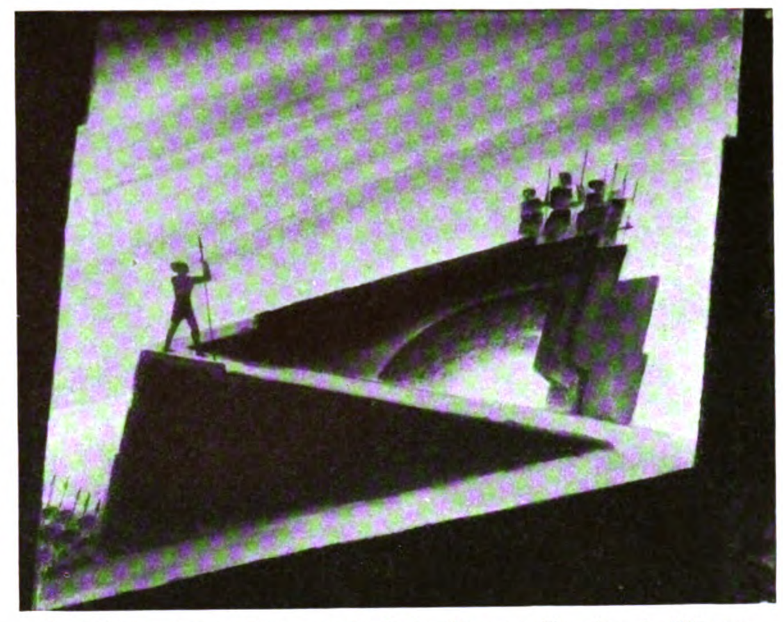
die Sittlichkeit vorschreibt, indem er noch im Untergang und gerade im Untergang seine freie Selbstbestimmung wahrt. Dämonische Leidenschaft war damit aus der Tragödie herausgenommen, konnte auch nicht länger die Motivierung tragen. Den Menschen zu dem Ziel zu geleiten, das Schiller in der Tragödie ihm zuwies, war es demgemäß unnötig, ihm ein starkbetontes, von einer Leidenschaft einseitig bestimmtes Seelenleben zu schenken.

Die Romantik berief sich gegen Schiller auf Shakespeare. Aber ihr lag nicht, Menschen von unbeirrbarer Kraft der Leidenschaft ins Werk zu setzen. Sie überließ es Kleist, unter das Drama des 18. Jahrhunderts einen Strich zu ziehen und da wieder zu beginnen, wo Shakespeare stand. So erfüllte er, was seit Gerstenberg der Sturm und Drang verlangt hatte. Durch Gerstenberg war ja Shakespeare zum Seelenzeichner gestempelt worden. Die Forderung, die später von Otto Ludwig am klarsten und unbedingtesten verfochten wurde, Tragik shakespearisch nur aus der Seele eines Menschen abzuleiten, war notwendige Folgerung aus Gerstenbergs Ansicht. Doch auf dem ganzen Wege von Gerstenberg bis Otto Ludwig, ja noch später, wollte es keinem so wie Kleist glücken, diese Aufgabe zu lösen, weil keiner, auch Otto Ludwig nicht, gleich shakespearisch seinen Menschen einen hemmungslosen Drang einzuflößen wußte, der stark genug war, dem Ablauf einer Tragödie unbestreitbare Notwendigkeit zu schenken.

Am stärksten erfüllt sich das in „Penthesilea“. Ungeheures, Entsetzliches geht auf der Bühne vor, aber Schritt für Schritt entwickelt sich alles aus der Seele Penthesileas, mit einer Folgerichtigkeit, die keinen Einwand zuläßt. In der „Familie Schroffenstein“ bleibt es bei dem Ansatz zu Verwandtem. Der spätere Ablauf des Stücks verwertet Zufälle, die das Motivieren beeinträchtigen. „Käthchen von Heilbronn“ ist folgerichtiger, soweit die unbeirrbare Sicherheit der Titelheldin durch den Ausgang bestätigt wird; aber auch hier drängt sich zuletzt manches Beeinträchtigende auf. Im „Homburg“ kehrt Kleist vollends zu Schillers tragischem Menschen zurück, den das Schicksal erhebt, gerade indem es ihn zu zermalmen droht. Selbstüberwindung führt zu dem glücklichen Ausgang. Nichts liegt der Amazonenfürstin ferner als Selbstüberwindung. Sie bewährt sich als urverwandt mit Romeo und Othello, mit Antonius und Kleopatra.

Ob auch in „Robert Guiskard“ unbeirrbare Leidenschaft das Stück bis zum Ende getragen hätte, wer wagt das zu entscheiden? Nur das Eingangsportal ist erhalten geblieben, eine Probe für Kleists frühe Meisterschaft, in wenige Verse eine Fülle von Leben zu senken und schon im Anfang eines Dramas bange Ahnungen kommender Tragik wachzurufen. Zugleich ein Beweis, mit wie sicherem Griff Kleist seinen Helden mitten in einen weiten Umkreis von Menschen hineinversetzt und aus diesem Umkreis ihm treue Anhänger wie Gegner erstehen läßt. Daß neben Shakespeare auch Sophokles ihm viel bedeutet, läßt sich hier rasch erkennen. Die beiden Stücke aus dem Stoffkreis der Antike, „Amphitryon“ und „Penthesilea“, weisen weniger greifbar Züge des Sophokles auf. Minder schwer als man anzunehmen pflegt, wiegt die Tatsache, daß „Penthesilea“ auf Einteilung in Aufzüge verzichtet. Schon als Schiller dem Vorbild des Sophokles am nächsten kommen wollte und die „Braut von Messina“ schuf, führte er nur nachträglich Scheidung in Akte ein. Überdies hielt er am Chor fest; Kleist wagte das nur im „Guiskard“, zaghaft

genug, teilte dann die Umwelt Achills und noch mehr die Penthesileas in eine Reihe von Sprechern auf. (Der Chor der Barden in der ,,Hermannsschlacht" steht auf einem andern Blatt.)

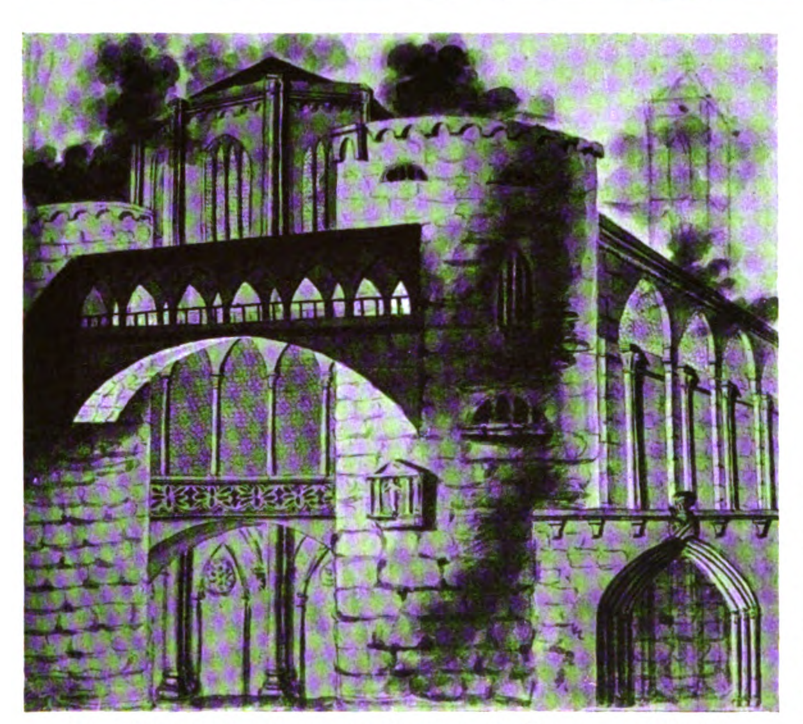


67. Bühnendekoration von Ludwig Siewert für eine Aufführung der ,,Penthesilea" in Frankfurt a. M. September 1921

Wie Goethes Dramen deutet ,,Penthesilea" eine Frauenseele. Gleiches geschieht in ,,Amphitryon" und in ,,Käthchen von Heilbronn"; ,,Hermannsschlacht" und ,,Homburg" sind wesentlich Männerdramen und lassen der Frau wenig Wirkung übrig auf die Entscheidungen der Männer. Goethes Frauen erleben freilich keine so umstürzenden Erregungen wie Penthesilea; auch Gretchen nicht. Erkannte doch Goethe selbst fortschreitend, wie es ihm untragbar gewesen wäre, als Dichter letzte tragische Aufwühlungen seiner Menschen zu gestalten; es hätte ihn zerstört. Deshalb wehrte er sich auch gegen Kleists Stück, in dem er von seinem Standpunkt aus nur etwas Pathologisches sehen konnte. Von der tragischen Wucht der großen Dramen der Welt ist freilich in ,,Penthesilea" weit mehr als in Goethes Bühnenschöpfungen, schier zu viel.

Fast könnte ,,Penthesilea" schon eine Tragödie der unverstandenen Frau heißen, wäre die Heldin nicht Amazone und deshalb dem Fühlen der Frau von Anfang an ferngerückt. Ihre Tragik wurzelt zunächst in dem Gegensatz zwischen den Lebensbräuchen der Amazonen und dem, was sonst in der Welt und auch bei den Griechen das Gegebene und Selbstverständliche darstellt. Neben diesen äußerlichen Konflikt tritt noch ein innerlicher. Erstens fordert das Gesetz der Amazonen, daß die Frau sich den Gatten gewinne, indem sie ihn im Kampf zu ihrem Gefangenen macht. Beleidigend zugleich und in der liebevollen Absicht unverständlich ist das allen Männern. Sie meinen eine blutgierige Feindin vor sich zu haben, während ihnen aus der Niederlage doch nur schönstes Glück erstehen soll. Verstehen die Griechen den Sinn des Brauchs der Amazonen nicht, so bleibt den Amazonen gleichfalls das Gebaren der Griechen unbegreiflich. Achill denkt groß genug zu sein, um mit einer einzigen Wendung all diese Hemmnisse zu beseitigen. Eine Frau ernst zu nehmen, ist ihm nicht gegeben; so erfüllt er zum Schein, was von Penthesilea ersehnt wird, tut, als hätte sie ihn besiegt und bereitet sich durch die gutgemeinte Unwahrheit sein Schicksal. Zweitens steht nicht nur Brauch der Amazonen gegen Brauch der Griechen; Penthesilea selbst gerät in Widerspruch zum Amazonentum. Es gewährt nur die eine Wahl, den besiegten Gegner zu freien, nicht aber darf Liebesleidenschaft mitreden und die Amazone verleiten, in dem leidenschaftlich Begehrten ihren Gegner zu suchen. Penthesilea ist Amazone und handelt gleichwohl ganz als Weib in einem Sinn, der dem Amazonentum fremd ist. Darum wird ihr entscheidend wichtig, ob Achill sie liebt oder nicht. Weil sie sich von ihm für betrogen hält, erwacht echt weiblich in ihr bitterer Haß. Achill stellt sich ihr, abermals wie im Spiel, ungerüstet zum Kampf, um sich von ihr besiegen zu lassen und dadurch die Bedingung des Amazonengesetzes zu erfüllen. Wie eine Sinnberaubte überfällt sie den Wehrlosen und zerfleischt ihn, wetteifernd mit ihren Hunden. Grauenhafter kann sie der Absicht des Amazonengesetzes nicht zuwider handeln.

Gefühlsverwirrung ist die Folge, wenn Amazone und Grieche einander nicht begreifen. Gefühlsverwirrung ist die Voraussetzung, wenn die Amazone das Gebot ihrer Heimat verletzt.



68. Bühnendekoration von E. T. A. Hoffmann zu Kleists „Käthchen von Heilbronn". Der Burgbrand

In der Gefühlsverwirrung hat Goethe den Mittelpunkt von Kleists Schaffen festgestellt. Auch in Kleists Erzählungen ruht Tragik auf diesem Boden. Verwirrt wird vollends Alkmenens Gefühl durch einen Jupiter, der ihr in der Gestalt ihres Gatten Amphitryon erscheint und doch mehr und Besseres ist als Amphitryon. Verwirrt wird das Gefühl Homburgs, wenn er im stolzen Bewußtsein des Siegers sich auf Leben und Tod angeklagt und verurteilt sieht. Unbeirrbar bleibt nur das Gefühl Käthchens; ihr wird auch zuteil, was ihrem Fühlen als letztes und schönstes Ziel sich offenbart. Alkmenens Dasein ist durch den Wundervorgang zerstört; nicht sie, nur Amphitryon vernimmt die hohe Botschaft von dem Kinde Herakles, das sie gebären soll; sie selbst wird in Amphitryon nie mehr erblicken, was er ihr einst gewesen war, und so kann sie das Stück nur mit dem klagenden Seufzer „Ach!" beschließen. Homburg findet aus dem verwirrten Gefühl den Weg zurück zur Selbstbesinnung und zur Selbstüberwindung; zuletzt wird auch ihm gewährt, was zu Beginn des Stücks ihm wie ein schöner, aber überkühner Traum erschienen war.

Den Stoff des „Amphitryon" hatte vor Kleist die Komödie verwertet. Erst Kleist bindet Drastisch-Komisches der alten Verwechslungsposse mit der Tragik einer Frauenseele. Verkennen und Verwechseln bleibt wie in den vorkleistischen Komödien von Amphitryon der Ausgangspunkt. Aber aus einer Komödie der Irrungen wird eine Tragödie; sie bewegt sich also innerhalb des Bereichs, das — nicht nur von Schiller — der Komödie zugewiesen wird und auch im „Zerbrochenen Krug" besteht. „Theoretisches" Fehlgreifen, im Gegensatz zu den „praktischen" Anliegen des Trauerspiels, ist in allen ernsten Dramen Kleists anzutreffen. Schon in den „Schroffensteinern" wird ausdrücklich alles auf „Versehen" zurückgeführt. In „Amphitryon" reiht sich eine Verwechslung an die andre. „Homburg" beginnt gleich mit dem Mißverstehen des Schlachtbefehls. Graf Wetter vom Strahl kann glauben, im Fiebertraum nicht zu Käthchen, sondern zu Kunigunde von Thurneck vom Cherub geführt worden zu sein. Theoretisches Irren läßt Kohlhaas im Kampf um sein Recht zum Verbrecher werden. Andere Erzählungen Kleists arbeiten mit demselben Mittel.

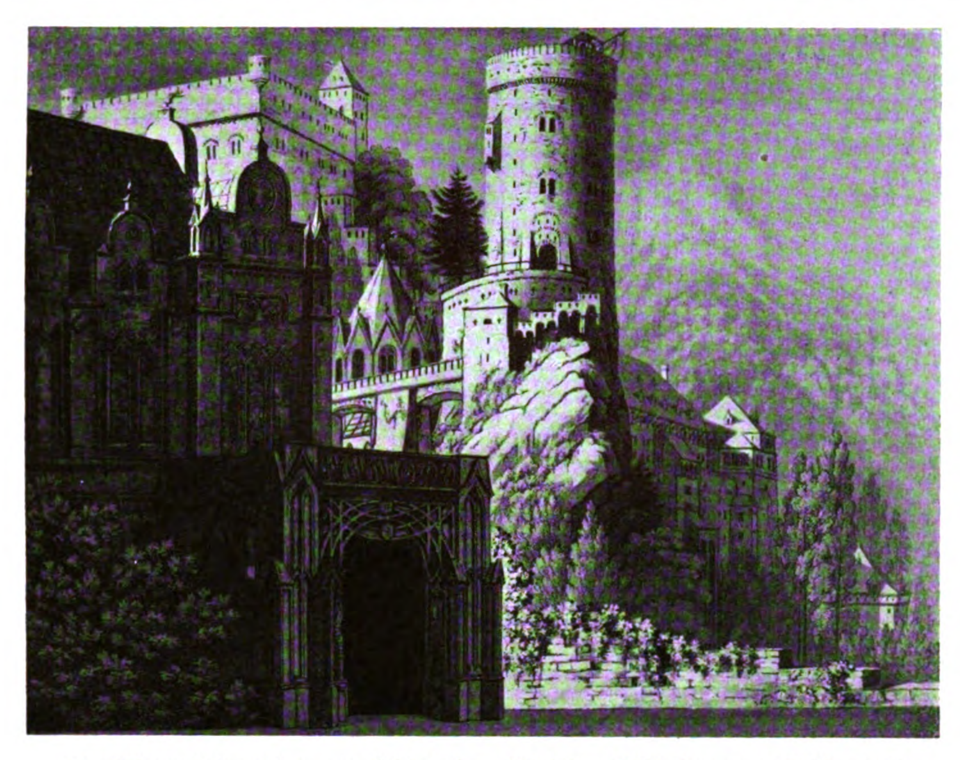
Indem Kleist einen Wesenszug der Komödie seinen tragischen Dramen dienstbar macht, geht er beträchtlich ab von einem guten Teil der Weltdichtung. Konflikte, die durch Mißverstehen oder durch Verwechseln entstanden sind, wären zu beheben, wenn rechtzeitig das

Holzschnitte von Adolf Menzel aus der illustrierten Ausgabe des „Zerbrochenen Kruges", Paris 1848

Vorderseite: Die Gerichtssitzung; Rückseite: Dorfrichter Adams Flucht

Tafel IV
(Rückseite)





69. Bühnendekoration von Schinkel zu Kleists „Käthchen von Heilbronn".
Berlin, Rauch-Schinkel-Museum

Mißverstehen beseitigt und die Verwechslung richtiggestellt würde. Was Antigone zu Kreon in Gegensatz bringt oder was das Schicksal Macbeths bedingt oder den Gegensatz Hamlets zu seiner Umwelt, was zwischen Karl und Franz Moor liegt, zwischen Wallenstein und dem Hause Habsburg, zwischen Maria und Elisabeth, auch zwischen Egmont und Alba: all das wäre nicht zu beseitigen durch den Nachweis, es ruhe nur auf einem Mißverständnis. Nur am letzten Ende von „Romeo und Julia" waltet vernichtende Täuschung. Ebenso hätte Ferdinand nicht Luise das Gift gereicht, wenn ihm rechtzeitig klargeworden wäre, daß nur Lüge Eifersucht in ihm geweckt habe. Vielleicht kündigt sich auch in „Tasso" Verwandtes an; wäre Tasso dem wohlgemeinten Rat seiner Umgebung zugänglicher, er verfiele nicht den Beirrungen, die sein Lebensglück vernichten. Ist Tragik, die im Mißverstehen und Verwechseln wurzelt, also im Theoretischen, wirklich ein Ergebnis neuerer Kultur? Lessing vertritt sie noch nicht, weder in „Miss Sara Sampson" noch in „Emilia". Von anderer Seite erweist sich in solcher Tragik des Mißverstehens und der Verwechslung jüngeres Lebensgefühl. Sie hemmt die Scheidung zwischen guten und schlechten Menschen, sie wirkt sich am besten da aus, wo Persönlichkeiten miteinander in Konflikt geraten, deren Standpunkt etwas gleichmäßig Berechtigtes in sich trägt. Solche Konflikte gehen wesentlich von Goethes „Clavigo" aus, wie schon Schopenhauer erkannt hat. Hebbel tritt unbedingt auf ihre Seite. Wirklich ließe sich auch die Tragik einzelner Stücke Hebbels überwinden, wenn deren Träger rechtzeitig ihren Verstandesirrtum einsehen und die Wahrheit erkennen könnten. Ein Beleg ist „Herodes und Mariamne". Kleist steigert das in „Penthesilea" zur Höhe. Penthesilea und Achill lieben einander. Achill ist sogar bereit, Penthesilea ihren Willen zu lassen und, wäre es auch nur für kurze Zeit, den Bräuchen der



70. Mutmaßliche Bildnis-Maske Kleists, wahrscheinlich über dem lebenden Gesicht geformt. Düsseldorf, Akademie
(Nach Jahrbuch d. Kleistgesellschaft 1921)

Amazonen sich zu unterwerfen. Nur weil Penthesilea diese Absicht Achills mißversteht, vergreift sie sich an ihm. Homburg und der Große Kurfürst stehen einander nicht wie Schwarz und Weiß entgegen; weil Homburg die sittliche Größe des Kurfürsten verstehen lernt, und weil der Kurfürst fähig ist, den sittlichen Adel des Prinzen zu voller Kraft zu wecken, ergibt sich ein versöhnliches Ende. Wäre es möglich, das Erziehungswerk an dem Prinzen zu leisten, wenn hier nicht Gut gegen Gut stünde? In den „Schroffensteinern" verharrt Kleist freilich noch auf dem andern Standpunkt; zwischen Rupert und Sylvester besteht sittlich eine weite Kluft. Noch stärker überspitzt ist der Gegensatz Käthchen und Kunigunde. Es kann befremden, daß Kleist ein Zerrbild von Widersittlichkeit und Häßlichkeit gestalten konnte wie Kunigunde. Gerechtfertigt wird das nur durch den Märchenton des ganzen Stücks. Allein gerade dies Märchenhafte hatte Kleist auf den Rat anderer, dem Publikum entgegenzukommen, beträchtlich eingeschränkt und dadurch um die rechte künstlerische Wirkung gebracht. So ergibt sich heute nur der ungünstige Eindruck, daß Käthchen einer ebenbürtigeren Gegenspielerin würdig gewesen wäre. Auf Kunigunde ist so viel Schlechtes gehäuft, daß sich Graf Wetters langwährende Unentschiedenheit der Wahl kaum begreifen läßt. Geht vielleicht auf gleichen unglücklichen Rat auch die Tatsache zurück, daß nicht Käthchens unbeirrbar reine Persönlichkeit allein sie würdig macht, Gräfin Wetter zu werden, daß noch ein Kaiser aufgeboten werden muß, der in ihr seine natürliche Tochter erkennt?

In „Käthchen von Heilbronn" bleibt echt kleistisch der Zickzackweg des Ablaufs der Handlung bestehen. Heißt es doch, Kleist narre gern, vor allem in der Erzählung, seine Leser, indem er in steter Wiederholung Ausblicke auf einen Schluß eröffnet, der ganz anders ist als der tatsächliche. Oder aber indem er immer wieder die endgültige Lösung in greifbarste Nähe rückt, um sofort neue Hindernisse aufzubauen. In „Amphitryon" gibt Jupiter mitten im Stück beinahe schon die Lösung des Rätsels, dennoch können Irrtum und Spannung sich noch durch lange Zeit lebendig erhalten. Durchaus Verwandtes vollzieht sich im „Zerbrochenen Krug". Es ist der Rhythmus sogar von Kleists Sprache. Sie schreitet nicht folgerichtig Schritt für Schritt vor, sie bewegt sich von Pol zu Pol. Zu festen Massen zusammengeballt, wechselt Ausdruck gegensätzlicher Stimmung. Wie etwas Unerwartetes folgt auf einen Satz der nächste.

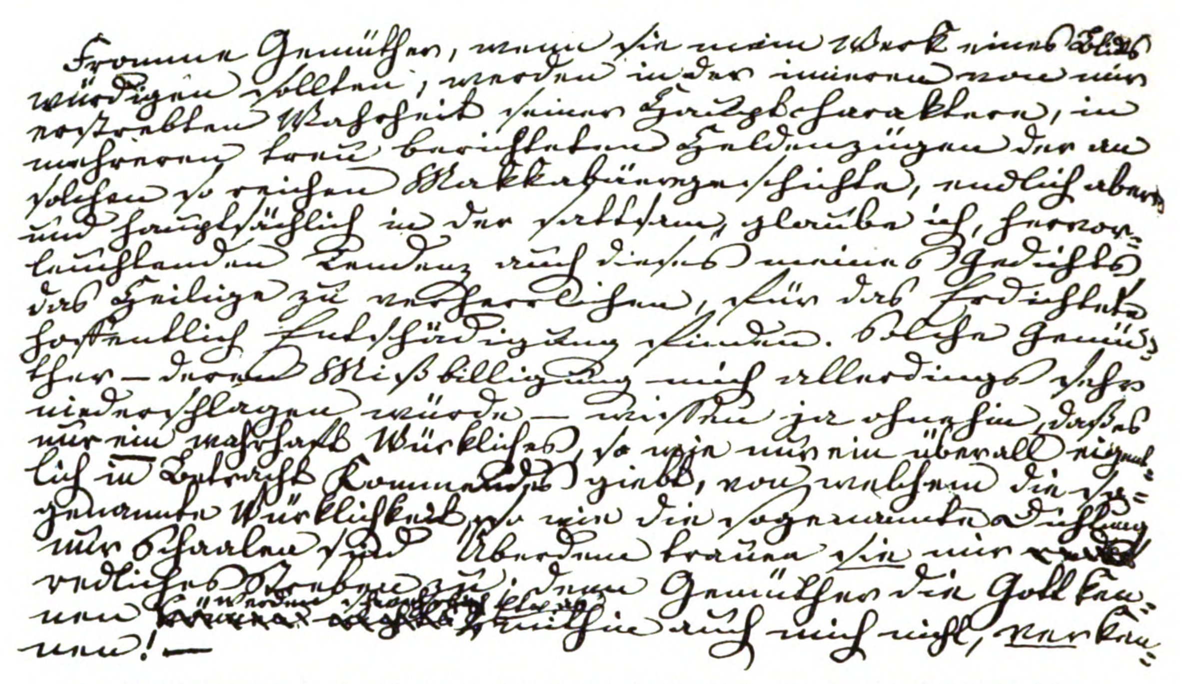
Wenn Odysseus berichtet, wie das erste Zusammentreffen von Penthesilea und Achill verlaufen ist, besagt jedes neue Wort und jede neue Gebärde Penthesileas das Gegenteil von dem, was nach dem Vorausgehenden zu erwarten war. Dieser Zickzackweg hebt die Folgerichtigkeit des Gesamtablaufs nicht auf, am wenigsten in „Penthesilea". Hier vor allem läßt die Wucht der Leidenschaft ein anderes Ende nicht erwarten.

Analytische Form nutzt der Lustspieldichter Kleist im „Zerbrochenen Krug", nutzt nicht der Tragiker. Er benötigt solche Stütze der Motivierung nicht, er ist ein Seelendramatiker, der glaubhaft macht, was auf der Bühne sich abspielt, weil er seinen Menschen einen unwiderstehlichen Drang leiht, der nur dies eine Ende möglich erscheinen läßt. In solchem Sinne ist abermals Penthesilea eine tragische Persönlichkeit, deren Zuviel ein versöhnendes Ende ausschaltet. „Homburg" dagegen erweist sich auch von dieser Seite als ein Schritt, hingetan zu Schiller. Nur Selbstüberwindung führt zu dem glücklichen Ende. Homburg ist bekehrbar. Die „Hermannsschlacht" weist um so reiner kleistisch einen Helden, der jenseit von Gut und Böse sein Befreiungswerk in Gang bringt und, ohne auch nur einen Schritt von seiner Bahn abzuweichen, durchsetzt.

Vom Standpunkt der Bühne ist Kleists Drama weit mehr gesehen, als das oft angerufene Wort Goethes an Kleist erwarten ließe. Theatralik, wie Schiller sie besaß, und wie die Romantiker sie mißachteten, trägt Kleists Stücke. Schillers Kunst, Stimmungskurven durchzuführen, ist auch Kleist eingeboren. Ihr dient noch der Zickzackweg seiner Darstellung. Er kann im Finale ebenso zu einem Fortissimo hinauf steigen („In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!") wie herab zum leisesten Ausklingen (Alkmenes „Ach!"). Am reichsten ist der musikalisch gefühlte Stimmungswechsel in „Penthesilea"; hier tönt es versöhnend beruhigt aus, nachdem kurz vorher ein Höhepunkt der Steigerung erreicht ist, der auf der deutschen Bühne wohl allein dasteht.

Bewußter als Schiller und mit tieferm Einblick in die Musiklehre formte Kleist seine Schöpfungen im Sinn musikalischer Baukunst. Im Gegensatz zu Schiller verfügte er über eindringliche Fachkenntnisse. Vielleicht hinderten nur Zufälle ihn, auch Tonstücke zu gestalten. Im Sommer 1811 erklärte er ausdrücklich, er habe von frühester Jugend an alles Allgemeine, das er über Dichtung gedacht habe, auf Töne bezogen. Er fügte hinzu: „Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind." Hätte doch Kleist diese Behauptung näher erläutert und begründet. Sicherlich muß sie ganz ernst genommen werden. Gut genug kannte Kleist das Handwerk des Musikers. Die Themenführung seiner Werke gemahnt den Tieferdringenden immer wieder an Verwandtes in Werken der Musik. Am stärksten erweckt solchen Eindruck das Bruchstück des „Guiskard". Wirkt Dichtung hier wie Musik, sie wirkt nicht wie ein Operntext. Kleist schafft nicht Vertonbares, das nach dem Komponisten ruft, sondern Wortkunst, die mit Musik in Wettbewerb tritt. Freilich kann die Musik von Kleists Versen sich nur einem Zeitalter vernehmlich machen, in dem hohe Kunst des Versesprechens besteht. Weil das heute nicht der Fall ist, greift die Spielfolge der deutschen Bühne recht selten zu seinen Werken.

Ein Meister der Theatralik ist in romantischer Zeit und wie Kleist in Gegensatz zu den andern Romantikern Zacharias Werner. Der Theaterleiter Goethe erkannte das von Anfang an, während er Kleists Bühnenbegabung nicht begriff. Iffland, der unbedingter als Goethe Bühnenwirkung zum Wertmaßstab machte, setzte gleichfalls große Hoffnungen auf Werner. Er verspürte die Verwandtschaft mit Schiller, dem ja die Romantiker vorwarfen, daß er sich zuweilen mit Kotzebue berühre. Werners „Martin Luther" (1807) darf beinah als Leistung



71. Handschrift Zacharias Werners. Absatz aus der Vorrede zur ,,Mutter der Makkabäer".
Berlin, Staatsbibliothek

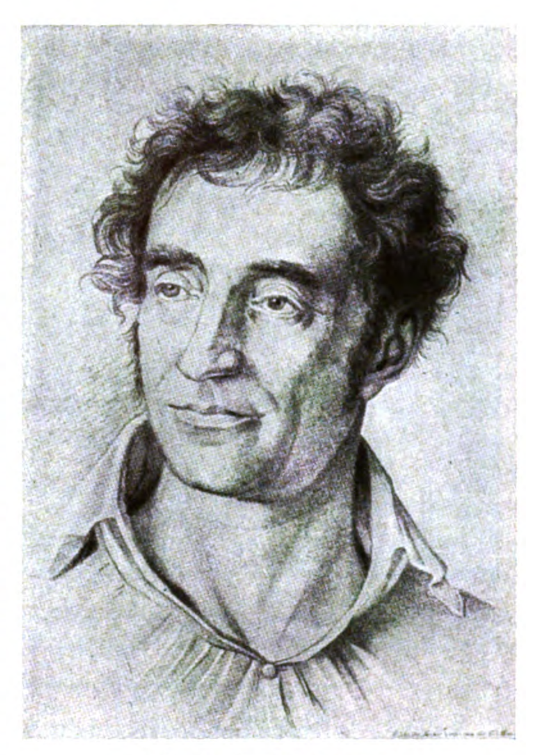
eines ,,Schillerdramatikers" gelten. Die Mittel von Schillers großen geschichtlichen Dramen sind da ins Werk gesetzt, nicht zuletzt die meisterhafte Verwertung einer großen Menge von Bühnengestalten, die Kunst der Ensembleszene. Wie Schiller vertritt auch Werner eine Weltanschauung auf der Bühne. Ihm glückt es aber nicht, Weltanschauung und künstlerische Gestalt der Tragödie zu einer Einheit zu verknüpfen. Vielmehr verdirbt ihm, was er zu künden hat, auf Schritt und Tritt sein Bühnenkonzept. Schon Iffland, dann Goethe wollte ihm austreiben, was in ihren Augen allein geschlossene künstlerische Wirkung hinderte. Das Drama von Luther kam in Gegensatz zu Werners Erstling, dem Doppeldrama ,,Die Söhne des Tals", sogar manchem Wunsche Ifflands nach. Doch auch diesmal gipfelt ein Werk Werners in dem Gedanken, den er lange Zeit verficht, und widerspricht dadurch dem Geist eines Lutherdramas. Weitab liegt ja alles, was von Luther gedacht und geleistet worden ist, von Werners Liebesevangelium. Gleich Platon erblickt Werner in den beiden, die sich lieben, ein Paar, das einst ein Ganzes gewesen war. Metaphysisch ist damit die Liebe begründet. Was einst zusammengehörte, will wieder eins werden. So nimmt Werner das Androgynenproblem auf, das noch in ganz anderm Sinn den Romantikern viel bedeutet. Im vierten Aufzug von Werners ,,Wanda" berichtet der Geist Libussas:

Alles was erschaffen ward,	Jedes sucht im schnellen Lauf
Ist von Ewigkeit gepaart;	Das für ihn Erschaffne auf.

Ob die Vereinigung im Diesseits geschieht, fällt nicht ins Gewicht. Libussa deutet:

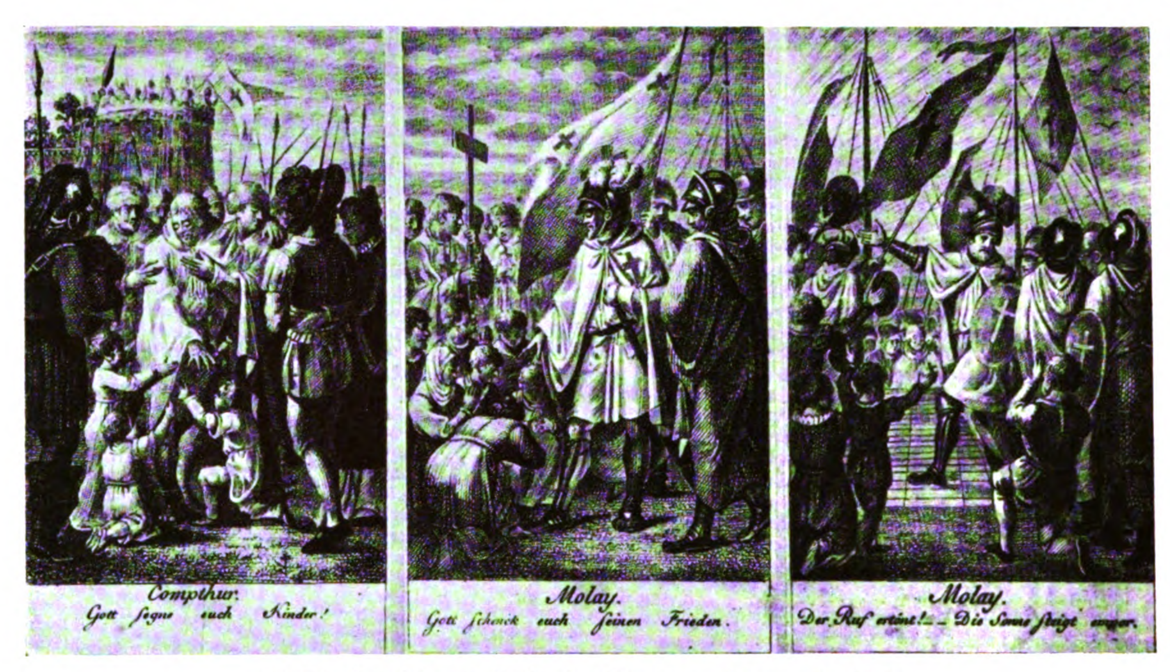
Leben ist der Liebe Spiel,
Tod der Liebe Weg zum Ziel.

Novalis bereitete das vor. Verständlich wird, warum Werner sich für die ,,Wahlverwandtschaften" begeistern konnte. Ihr Ausklang, der Blick in ein Jenseits, in dem die beiden Liebenden einander gehören dürfen, bestätigte ihm, was er selbst vertrat.



72. Zacharias Werner,
Kupferstich nach Schadow

„Wanda, Königin der Sarmaten" (1810), einer der Vorstöße Werners in das Stoffgebiet des Ostens von Europa, zählt zu den geschlossensten, auch den kürzesten seiner Stücke. Goethe führte es in Weimar auf. Ein Amazonendrama aus dem deutschen Mittelalter, im gleichen Jahr veröffentlicht wie Kleists „Penthesilea", bei aller Verwandtschaft des Stoffs gründlichst von dem Stücke Kleists unterschieden, das den Beifall Goethes nicht gefunden hatte. Die Motivierung ruht lediglich auf Entschlüssen, die von der Titelheldin und von ihrem Partner vorschnell zu Beginn des Stücks gefaßt werden. Eine Zwangslage wird geschaffen, die sie von ihm trennen muß. Einst haben sie sich kennengelernt und sich auf den ersten Blick geliebt. Jetzt sucht er sie wieder auf; sie ahnt sein Kommen nicht und kann deshalb sich verpflichten, zum Heile ihres Landes keinen Mann zu ehelichen. Er aber entbindet seine Vasallen ihrer Pflicht, wenn seine Werbung abgelehnt wird und er dann im Kampf mit den Amazonen nicht siegt. So muß sie ihn abweisen, auch nachdem sie ihn wiedererkannt hat; er aber wird ganz machtlos nach dem Sieg der Amazonen. Um das Ziel zu erreichen, das nach Libussas Worten dem Dichter als das schönste erscheint, benötigt es allerdings einer Lage von solcher Aussichtslosigkeit. Wanda tötet den Geliebten und sich; in einer höheren Welt werden sie sich vereinigen. Theatralik herrscht auch hier. Werners Neigung, ins Opernhafte überzugehen, lebt sich im Einzelnen wie im Ganzen und am stärksten im Finale aus. Lange Versreihen rufen nach Vertonung. (So weit geht weder Schillers noch Kleists musikartiger Stimmungswechsel. Aber es dürfte sich auf Schiller berufen und auf die Hoffnung, die er der Oper entgegenbrachte; sie wahrt ja noch unbedingter als ein Chordrama von der Art der „Braut von Messina" die Entfernung zwischen Wirklichkeit und Kunst.) Spätere Dramen Werners wurden noch opernhafter. An Richard Wagners „Tristan" mahnt „Wanda", wie alles Verwandte in Werners Schaffen, schon durch den Ausblick in eine beglückende höhere Welt, die das Erdenleid zweier Liebenden überwinden wird. Etwas echt Romantisches kündet sich da an. Schon Novalis legt das Hauptgewicht nicht auf das diesseitige Leben der Menschen, sondern auf das künftige jenseitige. Er beruft sich auf die christliche Lehre. Der Antike war das Leben auf dieser Erde sinnerfüllt genug, um ihr auch in der Tragödie das Sterben zu einem Abschluß von höchster Wichtigkeit zu erheben. Noch christlich gedachtes religiöses Drama hatte den Ernst dieses Abschlusses stark empfunden, vollends alle ungeistliche Dramatik, auch die Schillers, mochte Schiller immer im Leben nicht der Güter höchstes erblicken. Die Romantik untergräbt dies Gefühl. Ihr wird — wie Herbert Cysarz richtig sagt — der Tod zu einem Übergang. Für Wagner wird er zu einer Offenbarung. Doch Wagner wie Zacharias Werner zerstört von dieser Seite den alten Sinn der Tragödie. Hier wird mehr erschüttert als aufgebaut. Auch da gibt romantische Dramatik das Feste und Sichere alter Bühnenkunst auf.



73. Kupferstiche zu Zacharias Werners „Söhnen des Tals“

Solche Absichten benötigten nicht eindringlicher Seelendeutung. Menschen stellt Zacharias Werner überhaupt nicht auf die Bühne, nur Träger von Ideen oder vielmehr Träger seiner Heilslehre. In dem Bedürfnis, jähen Übergang von einer Stimmung zur entgegengesetzten aufzuzeigen, nimmt er freilich Züge des Menschen seiner Zeit auf und dem kommenden Drama viel vorweg. Werners Attila treibt schon das Hin und Her, das in Karl Moor durch den Wechsel von Titanismus und Empfindsamkeit sich auswirkt, weiter zu Augenblicken, in denen weiche Rührung und Mordsucht eiligst aufeinander folgen. Ähnliches spielt sich in Kaiser Heinrich II. ab, dem Gatten Cunegundens der Heiligen.

Noch Werners berühmtestes und nachwirkungsreichstes Stück, „Der 24. Februar“, gedruckt erst 1815, arbeitet nicht mit echtem Menschentum, allerdings auch nicht mit Werners Heilslehre. Goethe hatte ihm eine Bühnenaufgabe gestellt, die sichtlich auf Schillers tragischer Theorie ruhte. Schon daß Analysis im „24. Februar“ eine Rolle spielt, verrät den Zusammenhang. Schillerisch besteht dank einer langen Vorgeschichte von Anfang an eine Zwangslage. Vom Schicksal ist mindestens so viel die Rede wie bei Schiller. Aber weit mehr ist das Handeln der Bühnengestalten nur Ergebnis einer rätselhaften Macht, die nicht in ihnen ruht und sie unaufhaltsam ins Verderben treibt. Triebhaft hat man einst gesündigt und Nächststehende getötet, der eine, indem er Anlaß des Schlaganfalls wird, dem sein Vater erliegt, der andere, indem er in kindlichem Spiel sein Schwesterchen schlachtet. Wenn jetzt nach Jahren die beiden Schuldigen wieder zusammentreffen, kommt es vollends zu einer gewollten Mordtat: Der Vater ersticht, verzweifelt wegen seiner Mittellosigkeit, den eigenen Sohn, ohne ihn wiederzuerkennen; retten soll ihn das Geld, das er bei dem Sohn vermutet; tatsächlich bleibt dem Mörder nur der Weg zum Gericht. Noch ist auf der Bühne, trotz der analytischen Anlage des Stücks, die letzte Mordtat zu motivieren. Wirklich holt Werner von allen Seiten Mittel der Begründung heran; nicht bloß den Fluch, der auf dem Hause lastet, auch die düstere Stimmung, erzeugt durch die Notlage, fühlbar gemacht durch das

winterliche Grauen der Alpenwelt, in der das Stück spielt. Persönliches in der Anlage der Gestalten zieht gewiß auch seine Folgen. Daneben kündigt sich indes schon das Magische eines fluchbeladenen Requisits an: des Messers, das bei allen Greuelvorgängen mitgetan hat. Aberglaube drängt sich dergestalt unschillerisch in die Motivierung ein.

Das lange Gefolge des „24. Februar" lenkt noch weiter von Schiller ab; es umfaßt sogar Grillparzers Erstling, „Die Ahnfrau". Stärker wird in diesen Stükken die Macht des Requisits, die Auswirkung der Umwelt, die Willensohnmacht der Bühnengestalten. Die Romantik, voran Tieck, bekämpfte das Schicksalsdrama, ebenso Platen und Börne. Romantische Sittlichkeit in ihrer reinsten Form, wie Schleiermacher sie vertrat, hat freilich Besseres zu künden. Dennoch war manches in der Schicksalstragödie mit dem Lebensgefühl der Romantik eng verknüpft. Tieck selbst hatte in Märchen und Erzählungen von früh an Verwandtes geboten: Menschen, unfähig der Selbstbestimmung, lassen sich von ihren Trieben oder vollends von einer Macht leiten, die sie wie etwas Überwirkliches empfinden und als unwiderstehliche Erfüllerin heimlicher schlimmer Gedanken des Menschen. So stimmt in der Schicksalstragödie viel mit der Romantik überein, viel Romantisches widerspricht ihr auch. Sie liebt den vierfüßigen Trochäus, der von der Romantik aus dem spanischen Drama übernommen und den Deutschen zugeführt wurde. Sie arbeitet zugleich mit dem blühenden Reichtum und mit der Musik von Schillers Wortkunst. Wie die Dramatik Werners nutzt sie die starken Farben- und Belichtungsgegensätze des Barocks. Barockhafter ist das noch als manches in Kleists Dichtung, es überspannt die in Kleists Werken waltende Antithetik. Wie bei Werner besteht in der ganzen Schicksalstragödie merkliche Verwandtschaft mit dem Drama des 17. Jahrhunderts. Vorweggenommen wird manches Barockhafte des Expressionismus. Stimmungsgewalt setzt sich durch, die noch über Shakespeare hinausdringt. Wo immer später verwandte Macht der Stimmung auf der Bühne sich auswirkt, meldet sich Erinnerung an Werner und sein Gefolge.

Königliches National-Theater.
Mittwoch, den 11. Juny 1806.
Mit Sr. Majestät des Königs allergnädigster Bewilligung
zum Benefiz für Herrn Mattausch
zum Erstenmale:
Die Weihe der Kraft.
Personen:
Heute gilt kein Abonnement.
Anfang halb 6 Uhr.
Beyde Kassen werden um 4 Uhr geöffnet.

74. Theaterzettel für eine Aufführung der „Weihe der Kraft" von Zacharias Werner mit eigenhändigen Bemerkungen des Dichters

Immer drückender und lastender prägte Werner Barockhaftes, je mehr er sich zum Katholizismus hingezogen fühlte. Es war, als wollte er die Überlieferung des katholischen Dramas aus dem 17. Jahrhundert mit Willen weiterleiten. Calderons Motiven und den Seelenerlebnissen von Calderons Menschen hat kein anderer damals im Drama gleichen Raum gelassen. ,,Cunegunde die Heilige, Römisch-Deutsche Kaiserin", noch vor der Bekehrung verfaßt, spiegelt romantisch das Leben des Mittelalters: Kaisermacht, die um Italien ringt, und ihre Widersacher deutscher wie italienischer Abkunft. Das Stück schaltet frei mit einer Legende und stützt die innere Notwendigkeit des Bühnenvorgangs fester auf das Vertrauen, rechter Glaube an Gott könne Wunder wirken, als auf die peinlich errechnete und verwickelte Abfolge der Ereignisse, die dauernd neue, wenig stichhaltige Mittel in Bewegung setzen muß. ,,Die Mutter der Makkabäer" gipfelt in dem langen Auftritt, der den Märtyrertod der Söhne Salomes vorführt, und in dem gottvertrauenden Stoizismus der Mutter, die ihre Kinder zum Opfertod treibt und ihn zuletzt selbst erleidet. Ekstase hebt Cunegunde und Salome über alles Irdische empor. Beide Dramen zählen auf Zuhörer, die solche Stimmung mitzufühlen fähig sind. Werners Bühnenbegabung erweist sich an der ,,Mutter der Makkabäer" noch einmal durch die Tatsache, daß Otto Ludwig wesentliche Eingriffe in die Überlieferung des Stoffs nicht viel anders als Werner zu gestalten vermochte.

Die Schicksalstragödie stellt den größten äußeren Erfolg dar, den die Dramen aus dem Umkreise der Romantik erreicht haben. Nur noch an einer einzigen anderen Stelle fiel der Romantik eine gleich starke Nachwirkung auf der deutschen Bühne zu. Nicht durch ein Kunstwerk der Romantik, auch nicht durch kritische Erörterungen, nur durch Wilhelm Schlegels Hinweis auf die Bedeutung von Shakespeares Historien wurde das Drama wachgerufen, das nach Shakespeares Vorbild Vorgeschichte deutscher Heimat verklärt. Als Wilhelm Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen am Ende des ersten Jahrzehnts des Jahrhunderts den deutschen Dichtern solche deutschen Historien ans Herz legte, erfüllte ihn schon das Lebensgefühl der kommenden Befreiungskriege. Einzig Schillers ,,Tell" wies ihm, was er verlangte. (Darum fand dies Stück Gnade bei ihm, der sonst den Dramen Schillers nicht viel Gutes nachzusagen hatte.) Scharf schied Wilhelm Schlegel, was er erstrebte, von den lokalpatriotischen Ritterstücken des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Aus Shakespeares Werken war ihm als eigentlicher Sinn der Historie aufgegangen, daß sie aus der Vergangenheit holt, was für die Gegenwart fühlbare Bedeutung hat. Freilich schrieb er solche Bedeutung allzuwillig den Hohenstaufen und dem Hause Habsburg zu. Er konnte nicht ahnen, daß Kleist demnächst in seinem ,,Homburg" das Wesentliche viel glücklicher und sicherer treffen werde.

Die Hohenstaufentragödie entwickelte sich bald überreich, am umfangreichsten bei Raupach. Er hatte das Erbe Kotzebues angetreten, ein gewandter Beherrscher der Bühne, stets bereit, den Wünschen des Publikums nachzugeben. Ein erfolgreicher Stoffinder, brachte er auch als erster den Stoff des Nibelungenlieds auf die Bühne (Fouqués ,,Held des Nordens" hatte die nordische Überlieferung des Stoffs zur Grundlage genommen). Die vielen Hohenstaufenstücke Raupachs stellen sogar unmittelbar einen Zusammenhang zwischen der preußischen Politik des Tages und dem Mittelalter her, nutzen die Verwandtschaft zwischen zeitgenössischem Gibellinentum und dem Kampf der Hohenstaufen gegen die Kirche. Gleichwohl bedingen sie am stärksten die scharfe Verurteilung, die dem Hohenstaufendrama bald zuteil wurde; Hebbel überschüttete es mit Hohn.

Tatsächlich hatten Immermann und Grabbe, sogar Eichendorff schon vor Raupach Hohenstaufendramen verfaßt. Stoffquelle war für alle Friedrich Raumers ,,Geschichte der Hohenstaufen" (1823—25). Immermann traf das Wesen einer Historie Shakespeares noch besser, als er den Kampf Tirols gegen Napoleon und gegen das mit Napoleon verbündete Bayern auf die Bühne stellte. Seinen geschichtlichen Dramen ist von Schiller der Weg vorgezeichnet. Immermanns ,,Trauerspiel in Tirol" (1828) wandelte sich in einen ,,Andreas Hofer"



(1835) und verzichtete dabei sogar auf manches, was nur Übersteigerung der wunderbaren Motive von Schillers „Jungfrau von Orleans" war. Seine große Trilogie „Alexis" (1832) beschreitet den Boden von Schillers „Demetrius" und nimmt in dem Gegensatz Peters des Großen zu seinem Sohn Alexis das Thema des „Don Karlos" auf, überwindet allerdings mit Willen die allzu nahe Verwandtschaft, indem sie nicht den Sohn, sondern den Vater zum Träger der Tragik macht.



75. Dietrich Grabbe. Lithographie

Immermann, der ausgezeichnete Dramaturg, hatte mehr Andacht für das bestehende deutsche Drama als sein Schützling Grabbe, ein bewußter Umstürzler. Weder Schiller noch Shakespeare fand vor Grabbes Auge Gnade, Tiecks unentwegter Kampf für Shakespeare in Grabbe einen Gegner, der freilich immer noch genug von Shakespeares Kunst mitnimmt. Sein eigentlicher Beruf war, eine Form des Tragischen zu gewinnen, die gut deutsch ihr Gesetz nur in dem geistigen Gehalt des Stoffs sucht, also nur innere Gesetzlichkeit und nicht die überindividuellen Formbestimmungen des antiken, aber auch des neuen klassischen Dramas anerkennt. Nun sollte endgültig durchgeführt werden, was man gemeint hatte, als die organische Gesetzlichkeit des Kunstwerks verfochten wurde. Allmählich nur erreichte Grabbe den Weg, der sich seinem Ziel näherte. Er beschritt ihn in den losen Szenenfolgen seines „Hannibal" und seiner „Hermannsschlacht". Die „deutsche" Form, die sich hier bildet, verzichtet auf Einteilung in Aufzüge, holt aus dem geschichtlichen Vorgang desto sicherer die großen und entscheidenden Augenblicke heraus. Realistisch ist alles gesehen, auch der Gegensatz zwischen groß und klein, zwischen tragisch und komisch. Mitten in die weltgeschichtlichen Augenblicke von Hannibals Dasein fügt sich das Spottweckende einer Duodeztyrannennatur, des Königs Prusias von Bithynien, ein. Vorweggenommen werden die spitzen Scherze, die sich um 1900 Serenissimus gefallen lassen mußte. Bedeutungsvoller noch als bei Shakespeare wird hier der Wechsel von Komik und Tragik.

Nicht unbedingt verknüpft mit dem Gedanken einer organischen deutschen Form, sondern Ergebnis von Grabbes Geistesart sind andere Züge seiner Dramen. Er war Verfallmensch. So kann er auch noch einer Heldengestalt von Hannibals Größe Merkmale krankhafter Entartung schenken. Beim Abschied von Italien fühlt Hannibal sich zu wohl und fürchtet ebendeshalb fast, es stehe ihm ein Unglück bevor. Tatsächlich wirft ein verkleideter Römer ihm alsbald den Kopf seines Bruders Hasdrubal vor die Füße. Hannibal nimmt das mit der stoischkalten Bemerkung hin: „Gut! Das Schauspiel endet, wie es muß! Mit einem Theaterstreich!" Das ist der Stoizismus des Verfallmenschen, der sich schon bei Werner ankündigt. Ihn vertreten bei Grabbe noch drastischer seine ersten Helden, Gothland, aber auch Heinrich der Sechste. Vor allem enthüllt sich dieser Hohenstaufe als innerlich überweicher und feinfühlig empfindender Mensch, der indes den andern nur wie ein gefühlloser Stoiker erscheinen möchte.

76. Handschrift Dietrich Grabbes. Seite aus der ,,Hermannsschlacht". Berlin, Staatsbibliothek

So geht es auch bei ihm wie bei Werner hin und her zwischen erschütternder Rührung und gewissenloser Grausamkeit. Etwas von den Menschen Hebbels ist da vorweggenommen. So geartet ist Meister Anton, so verhüllt Mariamne ihr Herz sogar vor den Augen des Gatten Herodes und läßt sich lieber verkennen, als daß sie verriete, was sich eigentlich in ihr abspielt. Bei Grabbe gerät das, nicht nur im ,,Gothland", immer der Groteske nahe. Etwas Übersteigertes und Überspanntes besteht bei ihm, auch wenn er Don Juan und Faust zusammen auf die Bühne bringt. Die Neigung zur Groteske gibt dem Spiel ,,Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" noch ein paar Züge, die dem romantisch-aristophanischen Drama sonst fehlen. Auch das Übermaß von Reflexion, in ,,Gothland" zu zernichtendem Pessimismus gesteigert, war nicht dem Gedanken einer organischen Tragödie eingeboren. Noch die Hohenstaufen reden zuviel von ihrem Hohenstaufentum. Das klingt zuweilen, als spräche ein Geschichtsdarsteller des 19. Jahrhunderts und nicht ein Hohenstaufe aus, was die Stellung der Hohenstaufen in der Geschichte bestimmt. Grabbes ,,Napoleon" nimmt eine Zwischenstellung zwischen den Hohenstaufendramen und den letzten Stücken ein. Grundsätzlich zeichnet Grabbe den Napoleon der hundert Tage nach der Legende, nimmt die Worte und die Gebärden Napoleons, aber auch seiner Anhänger und seiner Gegner so auf, wie sie der Welt geläufig waren und zum Teil noch geläufig sind. Realistisch, daß es der Bühne von damals undarstellbar blieb, ist die Gestaltung der Kämpfe hier wie auch noch in der ,,Hermannsschlacht". Auch heute könnte nur der Film alle Ansprüche Grabbes befriedigen. Neben solchem Realismus ge-

stattet sich das Drama von Napoleon auch raschen Wechsel in der Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühne. Das weite Bereich, das in einer Schlacht von den gegnerischen Truppen eingenommen wird, schrumpft unversehens genug zusammen, um über tatsächlich große Entfernungen weg ein Gespräch zwischen den Führern der feindlichen Armeen zu gestatten. Später gibt Grabbe dergleichen auf. Mehr und mehr holt er nur die Augenblicke heraus, die am stärksten erfüllt sind von weltgeschichtlicher Bedeutung und von Gefühlswirkung. Die Bruchstücke, die für ein Stück „Alexander der Große" bestimmt waren, erinnern in der Kühnheit, mit der sie den starken Augenblick auf wenige Verse zusammendrängen, an die „Fetzen" der Frankfurter Fragmente des jungen Goethe; Goethe wahrt auch da immer noch mehr künstlerische Dämpfung als Grabbe, der vielleicht, gerade weil er sich als kränklichen Verfallmenschen empfand, gern überdeutlich die Haltung eines weltbezwingenden Genies spüren ließ und deshalb dem Vorwurf der Großmannssucht verfiel. Ein gewollt genialer Gestalter genialer Menschen, kennt Grabbe schon die Tragik des Genies: es leistet Unerhörtes und bricht eines Tags zusammen; es vergeht, während die Vielzuvielen bleiben. Hannibal steigt zur Höhe empor und stürzt von ihr herab, aber in Karthago verändert sich daneben nicht viel. Der Junge, der dort heute, weil Hannibals Name in aller Mund ist, seine Fische als „Hannibals" ausruft, ist unausrottbar; er wird morgen seinen Fischen nur einen andern Namen geben. Die Menge macht sich schon in den Hohenstaufendramen Grabbes neben den großen einzelnen erkennbar. Sie kann zuweilen sogar recht haben, wenn etwa die Westfalen Heinrichs des Löwen sich in Italien nach der nahrhaften Kost der Heimat sehnen und damit in ihrer Sprache ausdrücken, was ihr Fürst gegen hohenstaufisches Ringen um Italien einzuwenden hat, das der deutschen Heimat zu wenig Aufmerksamkeit übrig läßt.

Georg Büchner geht weiter zu einer ganz pessimistischen Wertung des Genies.

Grabbes Gestalten sind — mit Goethe zu reden — nur gedacht. Georg Büchner stellt lebendige Menschen auf die Bühne. Bruder des Materialisten Ludwig Büchner, ist er geneigter als Grabbe, die Wirklichkeit zu erfassen, sie nicht gleich Grabbe zu vergewaltigen; doch rechte Wirklichkeitsfreude setzt sich bei ihm noch nicht durch. Schon vom Standpunkt der Staats- und Gesellschaftslehre hat dieser Sohn Hessens gegen die bestehenden Zustände zuviel einzuwenden, als daß er, was seine Sinne ihm weisen, schlechthin zu bejahen fähig wäre. Kämpferhaltung ist ihm angeboren gegen die Zustände eines der reaktionärsten Länder von damals. Dann aber auch gegen eine Weltanschauung, die das Lebendige preisgibt, um sich der Idealwelt desto unbedingter zu verschreiben. So geht für Büchner jede Möglichkeit verloren, sich in großem Sinne zu fassen, ebenso auch die Welt in großem Sinne zu sehen. Ihm werden die Träger der Weltgeschichte zu Paradegäulen und Eckstehern. Wenn Hegel das Los der großen geschichtlichen Persönlichkeit beklagt, weil sie von dem Werdegang der Menschheit in dem Augenblick vernichtet wird, in dem sie ihre geschichtliche Aufgabe gelöst hat, so sagt Büchner dem Genie nach, sein Ringen mit dem ehernen Gesetz des Werdegangs der Menschheit sei lächerlich, sei nur ein Puppenspiel. Darum liegt es ihm, die Träger der Geschichte vom Standpunkt des Kammerdieners zu sehen, nur ihr beengt Menschliches vor Augen zu haben und es ihren Ansprüchen auf Unsterblichkeit entgegenzuhalten. Solcher Wertung war das Revolutionsgenie Danton ein willkommener Stoff: Einer, der zeitweilig glauben konnte, den Zeiger der Weltuhr weitergerückt zu haben, und der dennoch alsbald einem anderen, Robespierre, erliegt. Allein der Künstler Büchner hatte für das Menschentum des allmählich zusammenbrechenden Danton so reiche Farben bereit, daß ein Kunstwerk der Menschengestaltung zustande kommen konnte. Dantons Gegenspieler Robespierre mochte daneben sich mit den



harten und scharfen Umrissen eines nüchternen Doktrinarismus begnügen. Robespierres Reden nach dem Wortlaut, in dem sie bei den wissenschaftlichen Darstellern der Französischen Revolution erschienen, brauchten nur übernommen zu werden, sein Wesen zu kennzeichnen. Neben ihm steht Danton als „Sensualist" (nach Heines Begriffscheidung), als der Sinnenfrohe, als Mensch voll Leben und voll Erlebensfreude. Ihn umgibt erotisch-schwüle Luft. Welcher Deutsche hat vor Büchner die sinnliche Glut einer Hetäre gleich greifbar gemacht? Und wenn alles, was von dieser Seite in Büchners „Danton" gesagt wird und geschieht, an Brentano gemahnt, so wird nur noch fühlbarer, wie sehr auch Büchner Erotik als sinnlich-übersinnlicher Freier empfand. Romantische Sehnsucht, hinter der sich innere Leere verbirgt, Liebe, die dem Leben Inhalt gibt, waltet wie in Brentano auch in Büchners Danton. Romantisches Gefühl ist da schon bei weltschmerzlicher Blasiertheit angelangt und kann über das Einerlei des Lebens drastisch genug klagen, über die Pflicht, immer das Hemd zuerst und dann die Hose darüberzuziehen und des Abends ins Bett und morgens wieder herauszukriechen und einen Fuß immer vor den andern zu setzen. Ähnliche Stimmung trägt Büchners Lustspiel „Leonce und Lena", eine Steigerung von Brentanos „Ponce de Leon". Dem Revolutionsstück verwandt wird dies Lustspiel, indem es mit der Vorstellung eines kommenden Dritten Reiches froher, beglückender Sinnlichkeit spielt. Lustspiel wie Tragödie bewegen sich zwischen den beiden weit auseinanderliegenden Polen: blasierter Weltschmerz und Eröffnung des Weges in eine neue, bessere Zukunft des Gesellschaftslebens. Schwerer als beide Stücke wiegt „Woyzek", ein Bruchstück, rasch hingekritzelt, doch gerade in solcher Gestalt ein in sich geschlossenes Bild des Lebens, urverwandt der Darstellungsform, die sich viel später im Expressionismus durchsetzen sollte. Nur die entscheidenden Augenblicke sind, noch viel sprunghafter als in Grabbes Spätlingen, herausgeholt und aneinandergereiht. Sie spiegeln das Schicksal eines Unterdrückten, dessen Gefühl überempfindlich ist und dämonisch zu Untaten treibt, wenn es sich tief verletzt sieht. Dumpfer noch und wuchtender lastet Sinnlichkeit auf den Menschen dieses Stücks als in „Danton" oder „Leonce". Viele Worte stehen diesen Triebmenschen nicht zu Gebote; nur wer, Karikatur mehr als Mensch, die Gegenseite vertritt, drückt sich breiter aus. Ein dramatisiertes Volkslied, gestaltet von einem, dem romantisch das Volkslied lieb war, zumal da, wo es den Stimmungen von Bürgers „Lenore" nahekam.

Der geringe Raum, den dieses Handbuch für die Darstellung der deutschen Romantik gewährt, kann um so eher eingehalten werden, als ja eine ältere Darstellung von mir vorliegt, deren Einzelheiten hier nicht wiederkehren sollen. Sie umfaßt die Bände 232 und 233 der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt", ist 1908 zum erstenmal ausgegeben worden und hat jetzt die 5. Auflage erreicht: „Deutsche Romantik I. Welt- und Kunstanschauung" (Leipzig und Berlin 1923) und „II. Die Dichtung" (ebenda 1926). Die oben (S. 31) erwähnte Gefahr, in einer Beschreibung der deutschen Romantik mehr von Weltanschauung als von Dichtung zu reden, ist diesmal ohne Bedenken zu meiden, weil auf den ersten Teil der älteren Arbeit hingewiesen werden kann. Das Nachwort der 5. Auflage des zweiten Teils (S. 95ff.) nimmt Stellung zu der neueren Erforschung der deutschen Romantik und faßt knapp zusammen, was ausführlich in *GuG* dargelegt wird, vor allem in Auseinandersetzung mit Fritz Strich und mit dessen verwandter und doch auch verschiedener Deutung. Sie ist enthalten in dem Werk „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit" (zuerst München 1922).

Ein Stück Bibliographie der deutschen Romantik findet sich in meiner Ausgabe von R. Hayms Werk „Die romantische Schule" (S. 929ff.). Für die 5. Auflage (Berlin 1928) hat Josef Körner dieses Verzeichnis ergänzt. Einem weiteren Umkreis deutscher romantischer Dichtung dient Körners Bibliographie zu Wilhelm Scherers und Oskar Walzels „Geschichte der deutschen Literatur" (4. Auflage, Berlin 1928, S. 836ff.). — Eine wertvolle Würdigung der neueren Arbeiten über deutsche Romantik ist Julius Petersens „Wesensbestimmung der deutschen Romantik" (Leipzig 1926).

S. 25ff. Richard Ullmann und Helene Gotthard, Geschichte des Begriffes „Romantisch" in Deutsch-



land (Germanische Studien, hrsg. von E. Ebering, Heft 50, Berlin 1927). Diese Frankfurter Dissertation möchte ausführlich begründen, was von Franz Schultz in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2, 349ff. gegen die wissenschaftliche Benutzung des Wortes ,,Romantik" vorgebracht worden war. Der Wert der Arbeit liegt in der reichen Fülle von Belegstellen für die Geschichte des Wortes ,,romantisch". Dagegen vergreift sie sich aus Mangel an Weitblick, soweit sie aus diesem Stoff Folgerungen zieht. F. Schultz' Artikel ,,Romantik" *R* 3, 107ff. tut einen Schritt zurück, indem er (S. 110) eine recht brauchbare Begriffsbestimmung im Sinn einer ,,Arbeitshypothese" vorträgt; überhaupt ist der Artikel minder umstürzlerisch, als nach älteren Äußerungen des Verfassers zu erwarten wäre, nimmt aber zu manchem nicht Stellung, was in jüngster Zeit über Romantik gesagt worden ist.

S. 26. Künstlerische Absicht: *GuG* S. 67ff. — Haptik und Optik: Hermann Friedmann, Die Welt der Formen, System eines morphologischen Idealismus, 2. Aufl., München 1930; vgl. *GuG* S. 410.

S. 26ff. Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1912—18; 2. Auflage ebd. 1923—28. Der dritte Band enthält die Darstellung der Romantik bis 1814. J. Nadler, Die Berliner Romantik 1800—1814, ein Beitrag zur gemeinvölkischen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration, Berlin 1921. Vgl. O. Walzel, Deutsche Romantik in neuem Licht (Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 14, 8ff.).

S. 27. Erweckung nichtdeutscher Romantik durch die deutschen Romantiker: Josef Körner, Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa (Schriften zur deutschen Literatur, für die Görresgesellschaft hrsg. von Günther Müller, Bd. 9, Augsburg 1929).

S. 28. Brüder Boisserée: vgl. O. Walzel, Göttingische gelehrte Anzeigen 1918 S. 447ff.

S. 29. Wilhelm Schlegel, Umrisse, entworfen auf einer Reise durch die Schweiz (Sämtliche Werke, Leipzig 1846, 8, 154ff., bes. S. 161ff.).

S. 30. Ricarda Huchs Romantik: *A 2*, S. 337ff.

S. 31ff. Carl Schmitt, Politische Romantik, 2. Aufl. München 1925.

S. 34. Der Dichter als Wissender des Unbewußten: vgl. O. Walzel, Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit, München 1913, bes. S. 77ff.

S. 35. Diltheys Typen: s. oben zu S. 12.

S. 38f. Hier ist nur kurz angedeutet, was in *GuG* S. 328ff., in dem Kapitel ,,Deutsche Gotik und deutsche organische Form", dargelegt und daher hier nicht wiederholt wird. Vgl. auch *A 2* S. 85ff. und 114ff.

S. 40f. ,,Auf dem See": oben 1, 234 zu S. 225. — Lieder aus Tiecks ,,Magelone": *A 2* S. 102ff.; *GuG* S. 341ff.

S. 45ff. Wortausdruck der Romantik: Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878, S. 96ff. — Farbe: Walter Steinert, L. Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung, Dortmund 1910.

S. 48. Musikalität und Promusikalität: *GuG* S. 352ff.

S. 50. W. Schlegel und Bernhardi über Sonett und Verwandtes: *GuG* S. 181ff.

S. 51f. Laurence Sterne: oben 1, 140f., 145f.

S. 52. Jean Pauls Inhaltsverzeichnisse: *W* S. 130f.

S. 53ff. Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927, 1, 388 zu ,,Hesperus", Hundsposttag 34. — Morgenstern: vgl. O. Walzel, Ironische Umkehrung des Wortsinns (Zeitschrift ,,Die Böttcherstraße", Heft 10, April 1929 S. 9ff.) — ,,Jetzt legte er den schönen Weg . . .": ,,Hesperus", Hundsposttag 28, Dritter Osterfeiertag (kurz vor dessen Ende).

S. 55. Introvertiert und extravertiert: *GuG* S. 397 zu S. 79.

S. 56. Fritz Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment, Jena 1909; vgl. O. Walzel, Deutsche Romantik, 5. Aufl. 1, 18ff.

S. 59. Lyrische Einlage: P. Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, Leipzig 1924. — ,,Ofterdingen": *GuG* S. 205ff.

S. 67. Wanderjahre; oben 1, 348ff. — Novelle: *W* S. 231ff.

S. 71. Schillers Lehre von der Tragödie: oben 1, 310ff.

S. 72. Gebärde bei Tieck: Ignaz Gentges, Tiecks Märchenbühne, die Geste als Wort und Gebärde im Drama Ludwig Tiecks (Jahrbuch ,,Das deutsche Theater" 1, 144ff. Bonn und Leipzig 1923). — Romantische Komödie: O. Walzel, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 30, 481ff.

S. 75ff. Vgl. O. Walzel, Heinrich von Kleists Kunst, Bonn 1928.

S. 77f. Tragik im Zeitalter der Aufklärung: oben 1, 30.

S. 85. Herbert Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle a. d. S. 1926 S. 297.

II. ZWISCHEN JULI- UND MÄRZREVOLUTION

1. Jungdeutsches Wesen und Kämpfen

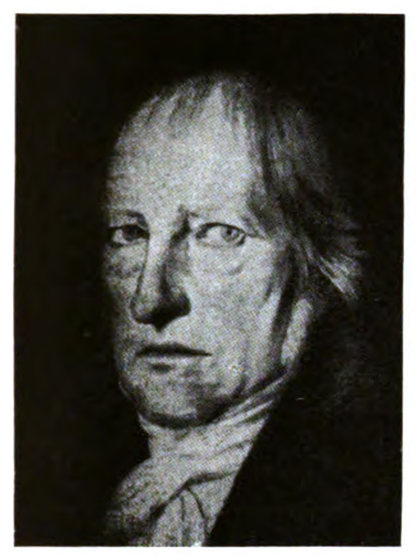
1830 und 1848 vollzieht sich in Paris ein Umsturz. Beidemal wird das Muster der großen Französischen Revolution nachgebildet. Doch was geschieht, greift weit weniger tief und wirkt sich in viel bescheidenerem Maßstab aus. Die Fortschrittsfreunde in Deutschland begnügen sich 1830, bewundernd und zustimmend ihre Blicke nach Paris zu richten. Erst 1848 wagen sie zu tun, was schon 1830 in Paris getan worden war. Sie unterliegen, und während in Frankreich beidemal ein Schritt nach vorwärts getan wird, gewinnt auf dem gesamten deutschen Boden der Rückschritt nur noch stärkere Macht. Die Umstürzler kommen ins Unrecht. Man verdenkt ihnen minder, daß sie nichts erreicht, als daß sie falsche Mittel in Bewegung gesetzt haben. So stellt sich, was nach 1848 im deutschen Geistesleben die Oberhand gewinnt, gegen die Vorbereiter und Träger der Revolution von 1848.

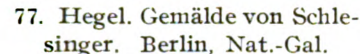
Allein schon in den achtzehn Jahren zwischen Juli- und Märzrevolution fällt den politischen Fortschrittsdichtern durchaus nicht die gesamte Führung des deutschen Geisteslebens zu. Das „Junge Deutschland" und die „Politischen Dichter" stoßen sofort auf eine Gegenbewegung. Sie bereitet vor, was dann nach 1848 den Kampf gegen die erfolglosen Umstürzler aufnimmt, den „Realismus", der in mannigfacher Abwandlung bis zum Ende des Jahrhunderts und noch ein paar Jahre später in der deutschen Dichtung herrscht. Das Junge Deutschland tut den Mund weit genug auf, um zunächst den Eindruck zu wecken, als sei es der eigentliche und entscheidende Ausdruck des Zeitalters. Vielmehr wird ihm früh von dem keimenden Realismus der Raum eingeengt, am fühlbarsten in den bernischen Dorfgeschichten von Jeremias Gotthelf, doch auch in mehr oder minder verwandten Erzählungen aus anderer Gesellschaftsschicht, Zeit, Umwelt. Wie laut auch Junges Deutschland und politische Dichter ihre Stimme erklingen lassen, sie können gleichwohl den Zug der Zeit nicht von dem Ziel ablenken, zu dem damals schon die deutsche Dichtung strebt, um es nach 1848 zu erreichen.

Jungdeutsche und politische Dichtung kehrt sich ebenso von der Romantik ab wie der frühe Realismus. Es gilt da wie dort nicht bloß, romantisches Dichten, sondern romantisches Wesen zu überwinden. Dabei geht der Realismus ein wesentliches Stück über die politische Umsturzdichtung hinaus. Indem er sie bekämpft, ist er sich bewußt, daß auch in ihr noch viel Romantisches sich auslebt. Ja er macht dies Romantische zur Ursache des Mißerfolgs der Freiheitsforderer aus der Zeit vor 1848. Er verdenkt ihnen, daß sie wie das ganze Leben auch die Politik nicht realistisch genug gesehen haben. Die Realisten stehen unter der Wirkung des keimenden deutschen Materialismus und fühlen sich deshalb der Romantik um so fremder. Freilich arbeitet auch schon das Junge Deutschland mit materialistischen Gedanken, sucht sie indes mit der Verherrlichung des Geistes, die durch Hegel im höchsten Sinne verfochten worden war, zu verknüpfen. Der Jungdeutsche fühlt sich als Ritter vom Geist noch zu einer Zeit, in der die Wissenschaft den Geist bereits abgesetzt und an seiner Stelle den Stoff zum Herrscher erhoben hatte. Er weiß allerdings, daß er eine Stellung verteidigt, die der Vergangenheit angehört, also schon überwunden ist.

Der deutsche Materialismus entstammt unmittelbar der Schule Hegels. Kurz vor seinem Tod (1831) beginnen Schüler Hegels als Junghegelianer ihren eigenen Weg zu gehen, mit den Denkmitteln ihres Lehrers das Gegenteil seiner Lehre zu verfechten. 1830 waren Ludwig Feuerbachs „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" erschienen, der erste Vorstoß des deutschen Materialismus, der erste Versuch, den Menschen den Glauben an eine jenseitige







77. Hegel. Gemälde von Schlesinger. Berlin, Nat.-Gal.



78. Ludwig Feuerbach. Photographie



79. David Friedrich Strauß. Zeichnung

Welt abzugewöhnen. Feuerbach bricht, nachdem seit langer Zeit Philosophie ein allerwichtigstes Feld deutscher Geistesarbeit gewesen war, den Stab über sie und spricht aus, was bis über das Ende des Jahrhunderts hinaus allgemeingültige Ansicht bleiben sollte: Seine Philosophie sei, daß er keine Philosophie habe.

Fünf Jahre nach Feuerbachs Schrift vernichtet der andere Junghegelianer, David Friedrich Strauß, durch sein „Leben Jesu" den Versuch Hegels, Glauben und Wissen zu versöhnen, mit Hegels Philosophie das Christentum als absolute Religion zu erweisen. „Kritisch" betrachtet Strauß die Überlieferungen von Jesus, er nutzt die Mittel wissenschaftlicher Quellenuntersuchung und sieht dabei Jesus gleichfalls nur vom Blickpunkt des Diesseits. Feuerbach bestimmt für lange Zeit und an wichtigster Stelle das Denken Heines. Das Buch von Strauß spielt eine große Rolle in Gutzkows Sinnen und Dichten. Doch was der Materialismus dem deutschen Dichter eigentlich zu geben hatte, stellt sich erst später heraus und wird zuerst von Gottfried Keller erreicht: eine unbeschränkte Freude am Reichtum des Diesseits, eine Verklärung der Wirklichkeit; wer wie Feuerbach alles Erleben des Menschen nur noch im Diesseits sich abspielen läßt, legt ja von vornherein nahe, das Diesseits bis in seine letzten Winkel auszukosten und nur in ihm Erfüllung aller Wünsche und mit ihr Befriedigung zu finden.

Eine neue Stellung zur Wirklichkeit nimmt auch das Junge Deutschland für sich in Anspruch. Ihm hat ja die Romantik vor allem zu danken, daß sie einer späteren Zeit weltfremd und träumerisch vorkam. Aber noch fehlt dem Jungdeutschen die Ruhe, sich in den Reichtum der Erscheinungswelt hineinzuleben. Wenn er von Wirklichkeit spricht, meint er anderes: Der Gegenwart will er gerecht werden, dem Augenblick seine Wünsche abhorchen. Er ist der geborene Tagesschriftsteller, dem die Vergangenheit so gut wie nichts, dagegen das, was Tag für Tag sich ereignet, alles bedeutet. Es heißt, den Reichtum der deutschen Romantik unterschätzen, wenn ihr die Neigung, dem Tag gerecht zu werden, völlig abgesprochen würde. Arbeitet sie doch der einen tagesschriftstellerischen Ausdrucksform vor, die im Jungen Deutschland sich mehr und mehr ausbildet, dem Feuilleton. Aber gerade die deutsche Romantik hatte den Zusammenhang der Gegenwart mit früher und frühester Vergangenheit her-



80. Rahel Varnhagen. Relief von Friedrich Tieck

zustellen versucht. In diesem Sinne kämpfte sie gegen die Französische Revolution und gegen deren Folgeerscheinungen. Das Junge Deutschland erblickte in der Französischen Revolution notwendigerweise sein Vorbild und daher mindestens in der späten deutschen Romantik das gefährlichste Hemmnis, auf deutscher Erde zu erreichen, was die Französische Revolution erstrebt hatte. Hier liegt die wahre Voraussetzung des Kampfes, den das Junge Deutschland, den am merklichsten Heines Buch über die Romantik gegen die deutsche Romantik führt.

Indem zurückgegriffen wird zu den Absichten der Französischen Revolution, rückt die Weltanschauung wieder in den Vordergrund, mit der die Französische Revolution gearbeitet hatte: die Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Sie war vom deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik überwunden worden. Der Irrationalismus, den man gegen die Aufklärung aufgeboten hatte, erstieg seinen Gipfel in der späten Romantik. So wird er zu einem Angriffspunkt der Jungdeutschen, ebenso wie die Wendung zum Katholizismus, die Hand in Hand mit ihm in der Romantik sich zuletzt durchsetzt. Selbstverständlich verbindet sich mit all dem der Kampf gegen die Vorrechte höherer Stände; ihn empfahl schon die Französische Revolution, während die Romantik, der Überlieferung getreu, alte Ständeordnung aufrecht erhalten wollte. So scheidet sich das Junge Deutschland scharf und deutlich ab von der späten Romantik. Aber sie selbst war ja Grundsätzen untreu geworden, die sie in ihren Anfängen vertreten hatte. Viel zu erbittert kämpfte die neue Zeit gegen damals jüngste Vergangenheit, als daß sie sich bewußt geworden wäre, wie viel sie mit einer nur wenig älteren Vergangenheit noch gemein hatte. Man übersah, daß schon Widerspruch gegen die späten Absichten der Romantik Gesinnungsverwandtschaft mit der Frühromantik bedeuten konnte. Nur selten greift ein Jungdeutscher bewußt zurück zu Geistesleistungen der Romantik aus der Zeit um 1800 und nutzt sie für seine eigenen Zwecke. Das tut etwa Gutzkow, wenn er Friedrich Schlegels „Lucinde“ und Schleiermachers Briefe über sie neu herausgibt.

Den greifbarsten Beweis für enge Zusammenhänge von Romantik und Jungem Deutschland bietet die Tatsache, daß zwei Frauen, die von der deutschen Romantik herkamen, den Jungdeutschen ungemein viel bedeuteten: Rahel Varnhagen und Bettine Brentano. Beide leiteten ihren Lieblingsgedanken der frühen Romantik zu. Leicht erweist sich das an Rahel. Sie hatte am Ende des 18. Jahrhunderts mit den Berliner Romantikern, zumal mit Schleiermacher und Friedrich Schlegel, in naher Beziehung gestanden, also mit allerwichtigsten Stiftern der Romantik. Ihr wahrer Beruf war, Gedanken anderer empfänglich nachzuerleben, nicht Eigenes zu schaffen. Vielmehr nahm sie alles Neue, was ihr von der Zeit geboten wurde, mit

Von Heinrich von Kleist, im Decem-
ber 1808 gedichtet
und eigenhändig ge-
schrieben. —

L. Tieck.

Germania an ihre Kinder.

—

1.

Die des Maines Regionen,
Die der Elbe heitre Aun,
Die der Donau Strand bewohnen,
Die das Odertal bebaun,
Aus des Rheines Laubensitzen,
Von dem duft'gen Mittelmeer,
Von der Riesenberge Spitzen,
Von der Ost- und Nordsee her!

Chor.

Horchet! — Durch die Nacht, ihr Brüder,
Welch ein Donnerruf hernieder?
Stehst du auf, Germania?
Ist der Tag der Rache da?

2.

Deutsche, mut'ger Kinder Reigen,
Die, mit Schmerz und Lust geküßt,
In den Schoß mir kletternd steigen,
Die mein Mutterarm umschließt,

Meines Busens Schutz und Schirmer,
Unbezwingliche Wachsamkeit,
[illegible]
[illegible]!

Chor.

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen!
Mit dem Spieße, mit dem Stab,
Strömt ins Thal der Schlacht hinab!

3.

Wie der Strom aus Felsenklüften:
Wie auf ew'gen Alpen Höhe,
Unter Frühlings frischen Lüften,
Sinkend auf die Gletscher gehe:
Cataracten stürzen nieder,
Wald und Fels folgt ihrer Bahn,
Das Gebirg' hallt donnernd wieder,
Bäume sind ein Ocean!

Chor.

So erschallt, wenn der Räuber,
Euren Hütten, euren Häuser,
Schäumt, ein verheerendes Meer,
Über diese Franken her!

4.

Der Gewerbsmann, der den Hügeln
Mit der Fracht entgegenzeucht,
Der Gelehrte, der, auf Flügeln
Der Gestirne, Säume erreicht,
Schweißbedeckt das Volk der Schnitter,
Das die Ähren niederreicht,
Und, vom Fels herab, der Ritter,
Der, sein Cherub, auf ihr steht!

Chor.

Wer, in unzählbaren Wunden,
Jener Fremden Hohn empfunden,
Brüder, wer ein deutscher Mann,
Schließe diesem Kampf sich an!

5.

Alle Triften, alle Stätten,
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,
Laßt, gestäuft von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Und ihn dann die Grenze sein!

Chor.

Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!

Schlagt sie todt! ~~[illegible]~~! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht!

6.

Nicht die Flur ist es, die zertreten
Unter ihren Rossen sinkt;
Nicht der Mond, der, in den Städten,
Aus den öden Fenstern blinkt;
Nicht das Weib, das, mit Gewimmer,
Ihrem Todeskuß erliegt,
Und zum Lohn, beim Morgenschimmer,
Auf den Schutt der Vorstadt fliegt!

Chor.

~~Euren Schlachtraub laßt euch schenken!~~
~~Wenige, die des Siegs gedenken.~~
Höh'res, als der Erde Gut,
Schwillt, an diesem Tag, das Blut!

7.

Rettung von dem Joch der Knechte,
Das, aus Eisenerz geprägt,
Eines Höllensohnes Rechte
Über unsern Nacken legt;
Schutz den Tempeln vor Verheerung;
Unsrer Fürsten heil'gem Blut
Unterwerfung und Verehrung;
Gift und Dolch der Afterbrut!

Chor.

Frei, auf deutschem Grunde, walten
Laßt uns, nach dem Brauch der Alten,
Seines Segens selbst uns freun:
Oder unser Grab ihm sein!

[illegible marginal note]

derart mitfühlender Aneignungskraft hin, daß sie dem großen Kreis der Bewunderer schöpferischer erscheinen mochte als ihre Anreger. Ordnete sich nicht sogar in ihr die große Menge von Zeitgedanken, die sie übernahm und verfocht, zu einem in sich geschlosseneren Ganzen als bei den schöpferischer veranlagten Naturen? In Rahels Glaubensbekenntnis verband sich alles, was von Friedrich Schlegel und Schleiermacher im Dienst höherer Geistesbildung der Frau vorgetragen worden war, mit rückhaltloser Verehrung Goethes. Er war ihr nicht bloß der unerreichbar große Dichter, auch der Befreier der Menschen aus dem Engen einer Weltbetrachtung, die dem Naturhaften im Menschen nicht traute; die Romantik übersah gern, wie nahe ihr auch von dieser Seite Goethe stand. Solche Befreiung des Menschen entdeckte Rahel aber auch in der Gesellschaftslehre des Saint-Simonismus, hier vollends verbunden mit dem neuen Glaubenssatz des 19. Jahrhunderts, dem Altruismus. Nur ganz zuletzt hatte auch Goethe sich solchem Glauben zugewendet.



81. Bettine von Arnim.
Medaillonbild von A. v. Arnim Baerwalde

Bettine Brentano überlebte Rahel und konnte daher den Wünschen der politisch vorwärtsdrängenden Zeitgenossen noch gerechter werden, sich mit dem König auseinandersetzen, der die Hoffnungen der Jungdeutschen und der politischen Dichter nicht erfüllte, mit Friedrich Wilhelm IV., ihm schonendere Behandlung eines dieser politischen Dichter, Gottfried Kinkels, freilich erfolglos, empfehlen. Dem König schilderte sie auch eindringlich die Not des Arbeiterstandes. In Schatten stellte sie selbst alle ihre anderen Werke durch ihr berühmtestes, höchstgefeiertes und schärfstverurteiltes Buch: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde". Von anderem Gesichtswinkel und mit durchaus verschiedenen Tönen huldigte sie wie Rahel dem Großen, gegen den das Junge Deutschland zunächst Sturm lief. Bettine konnte sich noch der Bekehrung freuen, die sich den Jungdeutschen an dieser Stelle endlich ergab; Heine, aber auch Gutzkow schritt weiter zu einer Verklärung Goethes.

Wer nur Nachblüte der Romantik in einem guten Teil des Wirkens der Jungdeutschen sieht, darf sich auf deren Verhältnis zu Rahel und Bettine berufen. Den Mittelpunkt bedeutet da der Kampf für die Geistesrechte der Frau. Indem die Jungdeutschen einen neuen Typus der Frau herausbilden wollen, denken sie an Rahel und Bettine, nehmen sie besonders gern wieder auf, was von Rahel mit gleicher Absicht gesagt worden war, und treffen mit Schleiermacher überein, der mehr als einen Satz Rahels über die neuen Ziele der Frau ihr vorweggenommen hat. Naheliegende Folge war, daß die neue Frau des Jungen Deutschlands in Leben und noch mehr in Dichtung den Frauen der Romantik (vor allem der romantischen Romane)



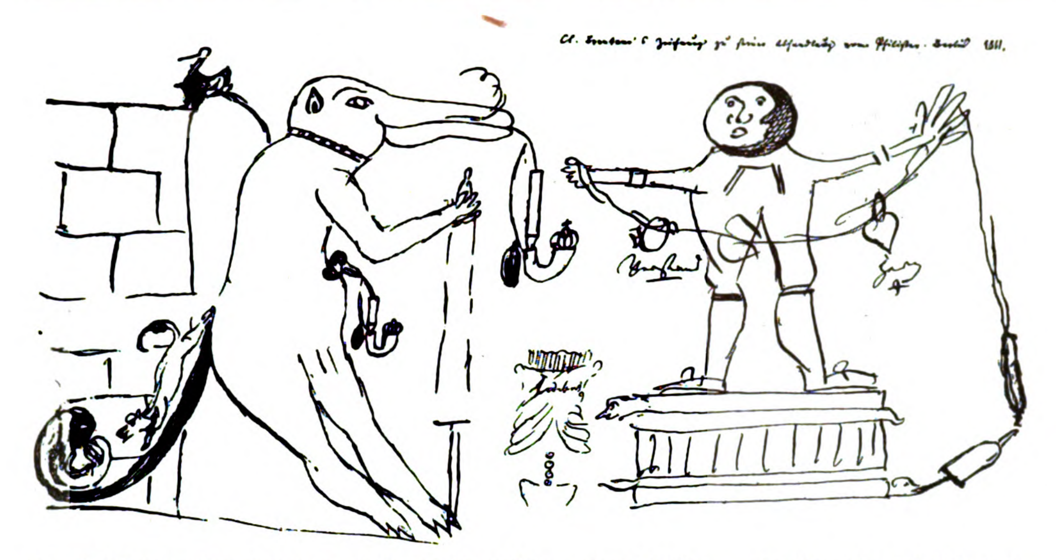
82. Ludwig Börne.
Gemälde von Oppenheim

ähnlich sieht. Genau so behält der neue Mann des Jungen Deutschlands viel vom Wesen des Romantikers, zunächst von dessen Verfalleigenheiten. Das ist immer noch Nachfolge Werthers. Sie hat sich inzwischen an Byron gebildet, lange ehe der jungdeutsche Mensch sich herausgestaltete. Immer noch ist Ideal nicht der Nervenkräftige, sondern der Feinfühlige, der Nervöse, der Geistreiche. Das Schillernde romantischer Naturen bleibt in den Jungdeutschen bestehen, der ,,Okkasionalismus" steigert sich noch. Unverrückbar Festes gibt es auch für sie nicht, es sei denn der Wunsch nach größerer Freiheit im Leben der Gesellschaft. Sogar dieser Wunsch hält nicht durch. Die jungdeutschen Dichter selbst hatten bald von Abtrünnigen zu berichten, die um des Vorteils willen ihre politische Überzeugung aufgaben; Gutzkow tut das im Drama, Laube im Roman. Vollends ist ,,Okkasionalist" in Fragen der Politik Heine. Ihn traf aus nächster Nähe bald der Vorwurf, er sei ein Talent und kein Charakter. Hätte er nicht das Recht gehabt, seinen Widersachern entgegenzuhalten, solche Charakterlosigkeit entspreche dem Geist des Zeitalters?



83. Joseph Görres.
Gemälde von Settegast

Am Eingang des Jungen Deutschlands steht indes ein Mann, der im strengsten Sinne des Worts charaktervoll genannt werden darf. Jude wie Heine, vertritt er einen durchaus anderen Typus. Heine weist gute und bedenkliche Züge des Kulturjudentums, vor allem aber die Neigung, sich selbst zu bewitzeln, mit dem Hintergedanken, durch solche Selbstverspottung die eigene Geistesfreiheit und Überlegenheit zu bezeugen. Börne ist von dem einheitlicheren und einseitigeren Lebensgefühl des Gettojudentums erfüllt. Fanatisch verficht er seine rückschrittfeindliche Gesinnung. Das drängt ihn von vornherein zur Verneinung. Entspricht indes grundsätzliches Ablehnen der Ansicht anderer nicht auch dem Gettojudentum? Schon als Börne nur Bühnenkritik zu treiben hatte, kennzeichnete sich die volle Schärfe solchen Verurteilens. Nicht einmal die Romantik war gleich weit gegangen. Um so mehr bleibt in der Nachfolge Börnes bis auf unsere Tage seine Haltung bestehen. Sicherlich kämpft er als Kritiker manchen guten Kampf, lehnt ab, was Ablehnung verdient, etwa die Schicksalstragödie, hat Verständnis für Wertvolles, das anderswo unverstanden blieb. Neue Gesichtspunkte und Fragen der Ästhetik hatte er so wenig aufzuzeigen wie das gesamte übrige Junge Deutschland. Es übernahm da, was es vorfand, zunächst Gedanken Schellings, die von Klassizismus und Romantik vorbereitet worden waren, dann auch manches von Jean Paul. Das gilt genau so wie von Börne auch von dem Verfasser der ,,Ästhetischen Feldzüge" (1834), von Ludolf Wienbarg. Nur später hatten Jungdeutsche wie Theodor Mundt Förderliches über Einzelfragen der Poetik vorzutragen, etwa über die Novelle, dann über die Kunst ungebundener Rede. Neu ist



84. Zeichnung Brentanos zu seiner Abhandlung vom Philister. Berlin, Staatsbibliothek. Slg. Varnhagen

an Börnes Kritik der Zug zum unkünstlerischen Maßstab, zunächst zur Beurteilung der Dichtung vom Standpunkt der Politik. Man fühlte sich als Fortsetzer Herders und Jean Pauls, wenn man Kunst nicht gleich dem Hochklassizismus und der Frühromantik vom Standpunkt der Kunst sehen wollte, sondern vom Standpunkt des Lebens. Im Leben des Zeitalters aber standen politische Fragen an der Spitze. Mehr und mehr gewannen in Börnes Schriften politische Erwägungen den Vordergrund. Das bezeugen die Aufsätze, die er 1822/23, schon zur Zeit des ersten Aufenthaltes in Paris abfaßte, dann, seine berühmteste Leistung, die „Briefe aus Paris"; sie entstanden, seitdem er unmittelbar nach der Julirevolution in Paris sich angesiedelt hatte. Unentwegt, zunächst erfolglos, später freilich stark nachwirkend, predigen sie den Umsturz. Sie treiben Politik im Sinne des Gemüts, politische Einsicht verraten sie nicht. Sie vertreten den Standpunkt des Tages so unbedingt, daß sie ohne Bedenken heute als falsch erscheinen lassen, was sie ein paar Tage vorher für das einzig Richtige gehalten hatten.

Zur eigentlichen Leistung Börnes wird dergestalt nicht der Gedanke, den er verficht, sondern der Ausdruck, den er dem Gedanken schenkt. Börne ist einer der wichtigsten Vorbereiter der kommenden Tagesschriftstellerei. Die Sprache der Presse gewinnt durch ihn eine völlig neue Form. So zählt er auch zu den Ahnherren des deutschen Feuilletons, mindestens des Feuilletons, das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor allem von der Wiener Presse gepflegt wurde. Es mag überraschen, daß in solchem Zusammenhang auch Jean Paul zu einem der Vorbereiter des Feuilletons wird. An Jean Paul hatte sich Börne gebildet, in seinen Anfängen mit Ausdrucksbräuchen Jean Pauls die Lieblingsgegenstände von Jean Pauls Spott aufs Korn genommen, voran das Kleinliche und Bedrückende deutschen Lebens in kleinstaatlicher Zeit. Ein Zusammenhang mit der Romantik und mit ihrem Kampf gegen den Philister ergibt sich da; auch die Romantik, voran Clemens Brentano, hatte in diesem Kampf Waffen Jean Pauls benutzt. Führende Rolle fällt wie bei Jean Paul und Brentano auch bei Börne dem Witz zu. Worthäufungen, zuweilen auch wie ironische Zeugnisse für scheinbare Gelehrsamkeit gefaßt, wollen witzig wirken. Sogar Heine arbeitet in seiner Jugend gern mit ihnen. Fortschreitend gibt er wie Börne sie auf. Heine selbst wies hin auf die Wandlung, die



85. Der Denker-Club. Auch eine neue deutsche Gesellschaft.
Karikatur auf die geistige Bevormundung des deutschen Volkes durch die Karlsbader Beschlüsse.
Um 1820

in Börnes letzten Schriften, auch in dem Pamphlet „Menzel, der Franzosenfresser", dem Stil Börnes erstand und ihn läuterte und hob.

Wie innig Börne den Dichter und vor allem den Menschen Jean Paul schätzte, bezeugte nach Jean Pauls Hingang seine Gedenkrede. Jean Paul spielte er gegen Goethe aus. Er setzte fort, was schon bei Görres sich ankündigt. Mochte die Gruppe um die Brüder Schlegel im Laufe der Zeit viel zurücknehmen, was sie einst zu Goethes Gunsten gesagt hatte, so setzte sich erst bei Görres ein Übergang aus Goethes Lager in das Jean Pauls und demgemäß auch Herders durch. Börne geht weiter zu unbedingter Ablehnung Goethes, Wolfgang Menzel tat es nicht anders. Schon dies gemeinsame Ankämpfen gegen Goethe verrät Verwandtschaft zwischen den dreien. Börne hätte Menzel, Menzel das gesamte Junge Deutschland und dieses Junge Deutschland Görres nicht so erbittert befehdet, wenn nicht im Hintergrund das Bewußtsein gestanden hätte, aus einer Bundesgenossenschaft von einst habe sich Gegnerschaft ergeben, der eine sei dem anderen abtrünnig geworden. Was von Görres im „Rheinischen Merkur" verfochten worden war, hätte freilich nie die Zustimmung Börnes oder Heines gefunden. Als indes die politische Reaktion nach dem Wiener Kongreß zu erwachen begann, hatte das preußische Ministerium den Bundesgenossen von einst im Kampf gegen Napoleon, Görres, übel genug behandelt, um ihn in das Lager der Gegner zu treiben. Solche Haltung hätte Görres zum rechten Förderer des kommenden Jungen Deutschlands gemacht, wäre er nicht Vorkämpfer des Katholizismus geworden. Menzel vollends stand, sosehr er Gesinnungsgenosse von Görres und romantisch-burschenschaftlich Verfechter des Deutschtums war, noch lange den Vertretern der jungdeutschen Generation sehr nahe und verwertete als Schriftleiter gern ihre Begabung. Endlich erkannte er, was ihn von diesen Mitarbeitern trennte. Ins Gewicht fiel nicht am wenigsten die Verehrung, die von jungdeutscher Seite den Franzosen entgegengebracht wurde, dann aber auch den politischen, gesellschaftlichen und sittlichen Umsturzgelüsten der Pariser. Der Franzosenfresser Menzel klagte die Jungdeutschen beim Bundestag an; als Denunziation



Die Politiker.

Karikatur aus dem Berliner Vormärz. Verspottung der politischen Kannegießerei und der kritiklosen Aufnahme von Zeitungsnachrichten

wurde das von ihnen empfunden. Unsäglich wurde ihnen ihre Schriftstellerei durch das Vorgehen des Bundestags erschwert. Zugleich aber sahen sie sich, fast zu ihrer Überraschung, durch den Bundestag zu einer einheitlichen Gruppe, eben zum „Jungen Deutschland", verknüpft. Heine, Gutzkow, Wienbarg, Mundt und Laube wurden durch den Erlaß des Bundestags vom 10. Dezember 1835 weit enger miteinander verbunden, als sie selbst bisher ihr wechselseitiges Verhältnis gefaßt hatten. Begreiflich war, daß sie rasch wieder auseinander strebten und daß sich bald Gegensätze von einer Schärfe ergaben wie der zwischen Heine und Gutzkow.

Der Ausdruck Junges Deutschland war freilich schon vorher von denen gebraucht worden, die der Bundestag zu Jungdeutschen stempelte; auch Wienbargs „Ästhetische Feldzüge" verwerten ihn. Sie bestimmen, was die neue Altersschicht bezeichnet. Es ist zum guten Teil Verneinung; nicht anerkannt wird der Adel, die tote Gelehrsamkeit, das Philistertum, zumal soweit sie sich als altdeutsch geben. Gegen das Alte wird das lebendige Leben aufgerufen. Lebensnäher soll die Welt des Schönen werden, sittliche Ästhetik gegen ästhetische Sittlichkeit sich kehren. Das ist auch Kampf im deutschen Sinne gegen Überschätzung der künstlerischen Gestalt. Wienbarg folgert, daß solch unmittelbaren Lebensansprüchen Versdichtung nicht mehr genüge. Sosehr er Heine schätzt, er erblickt in ihm weit weniger den Lyriker als den Neugestalter ungebundener Rede, den Schriftsteller, der das Leben im ganzen Umfang zum Gegenstand seiner Werke macht. Abermals erweist sich, wieweit die eigentliche künstlerische Leistung des Jungen Deutschlands in dem liegt, was es für die deutsche Prosa geleistet hat. Wenige Jahre später sollte den politischen Zwecken der Jungdeutschen der Vers wieder in stärkstem Ausmaß dienen. Die „politischen" Dichter der vierziger Jahre entfesselten in gebundener Rede neue aufwühlende Kräfte. Dennoch wurde von Wienbarg vorweggenommen, was im späteren 19. Jahrhundert sich mehr und mehr durchsetzte. Die beherrschende Stellung, die der Erzählung in ungebundener Rede dann zufiel, erhärtet, wie richtig er gesehen hat. Es kam wirklich ein Zeitalter der Prosa zustande.

Wienbarg dachte vor allem an Heines Schriften in ungebundener Rede. Der Erzählung standen sie grundsätzlich fern. Heine ist kein Erzähler und bleibt bewußt mit dem Roman der Weltliteratur nur soweit in Fühlung, als dieser Roman — was er seit ältester Zeit immer gern tat — seine Gestalten auf Reisen schickt. Ehe Heine nach Paris ging, hatte er in seinen „Reisebildern" die eine Form seines künstlerischen Ausdrucks festgelegt, ungefähr gleichzeitig im „Buch der Lieder" von 1827 eine andere, den ersten Typus seiner Lyrik. Da wie dort knüpft er an Vorhandenes an. Das reicht auf der einen Seite über Jean Paul zurück bis zu Laurence Sterne, auf der andern Seite zur Romantik. In Menge sind Mittel seiner ungebundenen Rede schon bei Sterne nachzuweisen, am leichtesten soweit Witz in Frage kommt. Ebenso gibt es bei Eichendorff, Wilhelm Müller und anderen Romantikern, zuweilen sogar bei Goethe, Versfolgen, die wie Arbeit Heines klingen. Romantische Ironie lebt sich in Heines Lyrik aus. Aber wie sie bei ihm zu einem sicher gehandhabten Werkzeug spitziger Schlußwirkung des Gedichts wird, so gewinnen auch die Bräuche von Sterne und von dessen Nachfolge in Heines Hand eine ganz neue Sicherheit epigrammatischer Wirkung. Solch freies und zielgewisses, schon dank der Zielgewißheit über das Bestehende hinausgehendes Schalten mit vorhandenem Besitz bleibt bis in unsere Tage Kennzeichen der Wortkunst von Heines Stammesgenossen.

Sterne liebt es, Vorgänge nicht bis an ihr Ende zu verfolgen, erotische Erlebnisse in ihren Einzelheiten der Phantasie zu überlassen. Ein paar Gedankenstriche brechen den Bericht ab und gestatten dem Leser, sich selbst auszumalen, was dann noch geschieht. Dies wohlberechnete Verstummen ist auch Heine nicht fremd. Aber dem Gedankenstrich hat er noch ganz anderes abzulocken. Der Zensur ein





86. Heinrich Heine.
Zeichnung von Tony Johannot

Schnippchen zu schlagen, war den Schriftstellern der Zeit beliebter Sport; genug hatten sie unter ihr zu leiden. Stellen, die von der Zensur gestrichen wurden, konnten durch Gedankenstriche ersetzt werden. Heines „Buch Le Grand" im zweiten Band der „Reisebilder" gestaltet das zwölfte Kapitel, wie wenn auch hier die Zensur eingegriffen hätte. Es beginnt mit den Worten „Die deutschen Zensoren", dann folgt eine lange Reihe von Gedankenstrichen, endlich noch das Wort „Dummköpfe" und abermals eine Reihe Gedankenstriche.

Solche Witzwirkungen gewinnen indes bei ihm später noch eine berechnetere Gestalt. Mehr und mehr entwickelt er zu dem sichersten Spottmittel eine Darstellungsweise, die zunächst irgendeine Wendung stark betont, sie dann nach längerer Zeit kehrreimartig in dem Augenblick wieder hervorholt, in dem sie als vernichtende Pointe sich ausleben kann. Im zweiten Brief „Über die französische Bühne" 1837 erwägt Heine die Frage, warum wir kein gutes deutsches Lustspiel haben. Nicht der Mangel an politischer Freiheit sei Ursache. Er verfolgt den Gedanken indes nicht weiter, weil er, vom Bundestag an den Pranger gestellt, das politische Gebiet grundsätzlich meide. Jedem politischen Gedanken gehe er auf zehn Schritte aus dem Wege wie einem tollen Hunde. „Wenn mir in meinem Ideengange unversehens ein politischer Gedanke begegnet, bete ich schnell den Spruch . . . Kennen Sie, liebster Freund, den Spruch, den man schnell vor sich hinspricht, wenn man einem tollen Hunde begegnet? . . . ‚O Hund, Du Hund — Du bist nicht gesund — Du bist vermaledeit — In Ewigkeit! — Vor deinem Biß — Behüte mich mein Herr und Heiland Jesu Christ, Amen'". Ebenso wie mit der Politik halte er es mit der Theologie. Vom französischen Lustspiel hat er noch viel zu sagen. Der dritte Brief gelangt endlich zu der Beobachtung, den Deutschen sei in den Werken französischer Dichter der unaufhörliche Sturm und Drang der Leidenschaft ebenso unbegreiflich wie den Franzosen die stille Heimlichkeit, das ahnung- und erinnerungsüchtige Traumleben selbst der leidenschaftlich bewegtesten Dichtung der Deutschen. Der Deutsche kenne nur ein Gestern und ein Morgen, kein Heute, erinnere sich beständig der Vergangenheit und ahne beständig die Zukunft, wisse aber die Gegenwart nicht zu fassen, in der Liebe wie in der Politik. „Mit Verwunderung betrachten sie uns Deutsche, die wir oft sieben Jahre lang die blauen Augen der Geliebten anflehen, ehe wir es wagen, mit entschlossenem Arm ihre Hüften zu umschlingen. Sie sehen uns an mit Verwunderung, wenn wir erst die ganze Geschichte der französischen Revolution samt allen Kommentarien gründlich durchstudieren und die letzten Supplementbände abwarten, ehe wir diese Arbeit ins Deutsche übertragen, ehe wir eine Prachtausgabe der Menschenrechte mit einer Dedikation an den König von Bayern . . . ‚O Hund, Du Hund — Du bist nicht gesund . . .'." Das ganze Hundegebet schließt den dritten Brief ab.

Nicht immer bindet Heine gleich Umfangreiches durch solche Kehrreimtechnik zu einem Ganzen zusammen. Im ersten Teil des Buches „Lutezia" (Abschnitt XI) verspottet er den Grafen Montalembert. Der Graf erzählte die Legende von der heiligen Elisabeth von Ungarn. Sie sei von so schrecklich christlicher Demut gewesen, daß sie mit ihrer frommen Zunge den räudigsten Bettlern die Schwären und den Grind leckte, ja daß sie vor lauter Frömmigkeit sogar ihren eigenen Urin soff. Schon auf der nächsten Seite tritt die Wendung kehrreimartig wieder auf. Inzwischen aber scheint es zu ganz anderen Dingen weiterzugehen. Von einer Interpellation ist die Rede, die durch Benoît Fould in der französischen De-

putiertenkammer vorgebracht worden war. Thiers erwiderte sie mit einer Antwort, die nach Heine ein Meisterstück von Perfidie war. „Hörte man ihn reden, so konnte man am Ende wirklich glauben, das Leibgericht der Juden sei Kapuzinerfleisch." Heine spricht Thiers unmittelbar an, den „großen Geschichtsschreiber und sehr kleinen Theologen", und entwickelt, welche Bedeutung für das Judentum die Grundanschauung von Reinem und Unreinem gehabt habe. Er schließt: „Nein, die Nachkömmlinge Israels, des reinen, auserlesenen Priestervolks, sie essen kein Schweinefleisch, auch keine alte Franziskaner, sie trinken kein Blut, ebensowenig wie sie ihren eigenen Urin trinken, gleich der heiligen Elisabeth."

Angriff auf eine Persönlichkeit bereitet sich bei Heine oft auf solche Weise vor. Einmal — im 4. Buch des „Ludwig Börne" — läßt er auch Börne dies Mittel verwerten. Heine stellt da fest, gleich ihm selbst habe Börne immer sich für die „Integrität" Deutschlands eingesetzt. „Ich muß ihm in dieser Beziehung das glänzendste Zeugnis erteilen. ‚Auch keinen deutschen Nachttopf würde ich an Frankreich abtreten', rief er einst im Eifer des Gesprächs, als jemand bemerkte, daß Frankreich, der natürliche Repräsentant der Revolution, durch den Wiederbesitz der Rheinlande gestärkt werden müsse, um dem aristokratisch absolutistischen Europa desto sicherer widerstehen zu können. ‚Keinen Nachttopf tret' ich ab', rief Börne, im Zimmer auf- und abstampfend, ganz zornig. ‚Es versteht sich', bemerkte ein Dritter, ‚wir treten den Franzosen keinen Fußbreit vom deutschen Boden ab; aber wir sollten ihnen einige deutsche Landsleute abtreten, deren wir allenfalls entbehren können. Was dächten Sie, wenn wir den Franzosen z. B. den Raumer und den Rotteck abtreten?' ‚Nein, nein', rief Börne, aus dem höchsten Zorn in Lachen übergehend — ‚auch nicht einmal den Raumer oder den Rotteck trete ich ab, die Kollektion wäre nicht mehr komplett, ich will Deutschland ganz behalten, wie es ist, mit seinen Blumen und seinen Disteln, mit seinen Riesen und seinen Zwergen ... nein, auch die beiden Nachttöpfe trete ich nicht ab!'"

Börne selbst führt dergleichen Angriffe mit weniger kunstvoller Berechnung. Immerhin kann er sie wie einen Trumpf am Ende ausspielen, freilich verzichtet er dabei auf das Kehrreimartige und bereitet nur sachlich, nicht gleich Heine durch ausgetüftelte Wahl und Formung eines Wortwitzes vor. Börnes Brief 95 aus Paris erörtert in dem Abschnitt, der vom 7. Januar 1833 datiert ist, Chateaubriands Schrift über die Gefangenschaft der Herzogin von Berry. Natürlich bekämpft Börne diesen Vorstoß eines Legitimisten. Zuletzt berichtet er, in den ersten vierzehn Tagen seien 30000 Exemplare der Schrift gekauft worden und hätten dem Verfasser 50000 Franken eingebracht. „Fünfzigtausend Franken für sieben Bogen, die Arbeit einiger Tage! So viel hat mir mein dicker Liberalismus in meinem ganzen Leben nicht eingebracht. Der Mund wässert einem darnach, ein Royalist zu werden. Zum Glücke bezahlen sie einem in Deutschland schlecht. Um fünfzigtausend Franken zu verdienen, müßte ich die Schweiz, ganz Nordamerika, Kolumbien, Buenos-Aires, Mexiko totschlagen und fünf oder sechs Preßfreiheiten, ebensoviele Konstitutionen, die Reformbill, den Dr. Wirth, den ganzen Hambacher Berg, Rotteck, Welcker und zum Dessert mich selbst verschlingen. Das wäre ein saurer Verdienst."

Als Abschluß eines Abschnitts gewinnt hier ein Scherz, der zugleich einen Angriff auf eine Person birgt, tektonische Bedeutung. Bezeichnet aber wird das Wesen des Scherzes — wie meist bei Börne — durch die Häufung mehr oder minder verwandter Begriffe, dies alte Mittel grotesken Humors. Sterne und Jean Paul schätzten es. Heine überholt Börne auch an dieser Stelle; was alles an Satire und Ironie von ihm in eine scheingelehrte Häufung eingeschmuggelt wird, bezeugt er etwa im 13. Kapitel des „Buchs Le Grand". Börne verwertet die Häufung auch im Dienst scheinbar etymologischen Spiels mit dem Sinn eines Worts; den Sinn des Worts umzukehren, ist ihm ja lieb: „Unter den Bäumen stehen eine unzählige Menge Strohstühle nebeneinandergereiht; es sind Lehn-Stühle, kaum sitzt man darauf, kommt eine Frau, die Lehnspflicht einzufordern." So heißt es in der Schilderung des „Gartens der Tuilerien". Oder Börne wetteifert mit Abraham a Santa Clara und schreibt in der „Monographie der deutschen Postschnecke": „Der Ort ... heißt Bruchsal, aber mir ist er ein Trübsal und Scheusal."

Vorbereitet ist viel von der Wortkunst Börnes wie vollends Heines schon im Epigramm des 17. und 18. Jahrhunderts. Lessing leitet solche Epigrammatik weiter in die ungebundene Rede. Ein zweites Mal lernt dann ungebundene Rede noch innerhalb des 18. Jahrhunderts vom Versepigramm: Die Frühromantiker übertragen Kunstgriffe der „Xenien" auf ihre kritischen Äußerungen, am liebsten, wenn sie „Fragmente" schaffen: „Hogarth hat die Häßlichkeit gemalt und über die Schönheit geschrieben." Noch näher an Börne heran kommt A. W. Schlegel in der Gegenüberstellung: „Johannes Müller tut in seiner Geschichte oft Blicke aus der Schweiz in die Weltgeschichte; seltener aber betrachtet er die Schweiz mit dem Auge eines Weltbürgers." oder gar: „Klopstock ist ein grammatischer Poet und ein poetischer Grammatiker."

Heine drängte das deutsche Lied romantischer Prägung ins Epigrammatische hinüber. So war es



ihm leicht, auch in ungebundener Rede Epigramme zu formen. Zuweilen wird ihm in glücklicher Stunde eine längere Ausführung zu einer Kette von Epigrammen, die ein witziges Nacheinander von romantischen Fragmenten bedeutet. So etwa am Ende des zweiten Abschnitts im dritten Buch der „Romantischen Schule". Von Arnim hat Heine berichtet und zuletzt eine ausführliche Inhaltsangabe und ein eingehend charakterisierendes Verzeichnis der Gestalten von Arnims „Isabella von Ägypten" geboten. Was er da zu melden hat, dient ihm zum Nachweis, die Franzosen sollten lieber nicht mit der deutschen Romantik in Gespenstergeschichten wetteifern. (Gedacht ist vor allem an Viktor Hugo.) „Wenn Ihr Gespenster beschwört, müssen wir lachen. Ja, wir Deutschen, die wir bei Euren heitersten Witzen ganz ernsthaft bleiben können, wir lachen desto herzlicher bei Euren Gespenstergeschichten. Denn Eure Gespenster sind doch immer Franzosen; und französische Gespenster! welch ein Widerspruch in den Worten! In dem Wort ‚Gespenst' liegt so viel Einsames, Mürrisches, Deutsches, Schweigendes, und in dem Wort ‚Französisch' liegt hingegen so viel Geselliges, Artiges, Französisches, Schwatzendes! Wie könnte ein Franzose ein Gespenst sein, oder gar wie könnten in Paris Gespenster existieren!" Eindringlich schildert Heine dann, wie lustig es um die Mitternachtsstunde in Paris zugeht. Gäbe es Gespenster in Paris, sie würden sich da weit mehr amüsieren als bei uns die Lebenden. Wüßte er, daß man in Paris als Gespenst existieren könne, er fürchtete nicht mehr den Tod. „Ihr deutschen Landsleute, wenn Ihr nach meinem Tode mal nach Paris kommt und mich des Nachts hier als Gespenst erblickt, erschreckt nicht; ich spuke nicht in furchtbar unglücklich deutscher Weise, ich spuke vielmehr zu meinem Vergnügen."

Abermals dient kunstvoll umfänglicherer Aufbau einer Schlußwirkung. Solche Baukunst ist bei Börne nicht anzutreffen. Hat Heine sich da eines Mittels bemächtigt, das dem Franzosen besser liegt als dem Deutschen? Man nennt zuweilen Paul Louis Courier als einen Pariser Wegbereiter von Börnes Feuilletonstil. Courier aber ist weit mehr Tektoniker als Börne; neben Courier wirkt Börne romantisch locker in der Gliederung. Heine steht diesem wie anderen französischen Feuilletonisten viel näher. Ganz romanisch beherrscht Heine auch die Kunst, einen Gedanken knapp antithetisch in wenige Worte zu bannen. Lessing vermochte das, dann Schiller. Von dem Epigrammatiker Schiller aber kamen die romantischen Fragmentisten her.

Die anderen Jungen Deutschen strebten Heine nach, sie erreichten ihn nicht. Gutzkow wagt in seiner „Wally" Prosaepigramme, die wieder an die Fragmente der Romantik erinnern: „Religion ist Verzweiflung am Weltzweck!" „An zwei Begriffen siechte gleich anfangs die Reformation: an einem, den sie abschaffte, an der Kirche; und an einem, den sie neu erfand, am Evangelium!" Allein Gutzkows Atem reicht nicht weit. Er kann ein knappes Epigramm ersinnen; er kann nicht gleich Heine eine längere Folge von Sätzen zielsicher aufbauen. „Wally" weist schon die schlimmen Entgleisungen, die noch den späten Arbeiten ihres Verfassers verdacht wurden. Abschnitt 9 des 2. Buchs beginnt: „Am folgenden Morgen, als Wally sich noch in den ersten Umrissen ihrer Toilette befand und im neusten Hefte der Revue de Paris blätterte, wo sie durch die Schwärmereien eines französischen Gelehrten über deutsche Zustände, die er aber falsch verstanden hatte, sehr belustigt wurde, riß eine unangemeldete Hand die Tür ihres Zimmers auf und stürzte mit einem freudigen Gruße zu Wallys Füßen." Die schmutzige Hand, die alles, was ihr vorkommt mit Füßen tritt, ist also beim späteren Gutzkow nichts Unvorbereitetes und Gottfried Kellers scharfes Urteil über Gutzkows „freche Sprach- und Stilverderberei" (vom 28. April 1859) besteht zu Recht. Mit solchen Mitteln war Heines herrscherhaftes Können nicht zu erreichen, geschweige denn zu überholen.

Hatte deutsche ungebundene Rede die Epigrammatik der Witzwirkung Heines bisher noch nicht erreicht, noch nicht gelernt, dergleichen Wirkung sorgsam, fast geduldig früh vorzubereiten, fortan ließ sie sich das nicht entgehen, später noch weniger als zu Heines Zeiten. Zwar weist das Junge Deutschland neben Heine, aber auch neben Börne kaum Träger ebenbürtiger Stilkunst; um so eifriger nutzte es das Kampfmittel, das sich bei Heine gern, so gleich in der Verwertung des Hundegebets, mit der Kehrreimtechnik ungebundener Rede verbindet: Ein Satz, der sich fast zwanglos einfügt, enthüllt sich unversehens als scharfer Hieb gegen die bestehenden Mächte; er entzieht sich der Zensur, indem er harmlos tut. Gutzkow nutzt das im Drama und macht die politische Anspielung zu einem ständigen Behelf des Dialogs. Aber auch andere scheuen es nicht, mitten aus einer ganz anderen Umwelt verurteilend auf die Gegenwart hinzuweisen. Chamisso tut das in Balladen von ausgesprochen uhlandischem Stil.



1/

Caput I.

Im traurigen Monath November war's,
Die Tage wurden trüber,
Der Wind riß von den Bäumen das Laub,
Da reist' ich nach Deutschland hinüber.

Und als ich an der Grenze kam
Da fühlt' ich ein stärkeres Klopfen
In meiner Brust, ich glaube sogar
Die Augen begunnen zu tropfen

Und als ich die deutsche Sprache vernahm,
Da ward mir seltsam zu Muthe;
Ich meinte nicht anders, als ob das Herz
Recht angenehm verblute.

Ein kleines Harfenmädchen sang.
Sie sang mit wahrem Gefühle
Und falscher Stimme, doch ward ich sehr
Gerühret von ihrem Spiele.

Heinrich Heine. Deutschland, ein Wintermärchen.
1. Kapitel. Handschrift des Dichters. (Nach dem Faksimiledruck, hersg. von F. Hirth)

Sie sang von Liebe und Liebesgram,
Aufopfrung und Wiederfinden
Dort oben in jener bessern Welt,
Wo alle Leiden schwinden.

Sie sang vom irdischen Jammerthal,
Von Freuden, die bald zerronnen,
Vom Jenseits, wo die Seele schwelgt
Verklärt in ewgen Wonnen.

Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eyapopeya vom Himmel,
Womit man einlullt wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel.

Ich kenne die Weise, ich kenne den Text,
Ich kenne auch die Verfasser;
Ich weiß, sie tranken heimlich Wein
Und predigten öffentlich Wasser.

Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich Euch dichten:
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.

Wir wollen auf Erden glücklich seyn
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch
Was fleißige Hände erwarben.

Es wächst hienieden Brod genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,
Und kleine Erbsen nicht minder.

Ja, kleine Erbsen für Jedermann,
~~[illegible]~~ Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen

Und wachsen uns Flügel nach dem Tod
So wollen wir Euch besuchen
Dort oben, und wir wir essen mit Euch
Die besten Torten und Kuchen

Ein neues Lied ein besseres Lied
Es klingt wie Flöten und Geigen!
Das Miserere ist vorbey
Die Sterbeglocken schweigen.

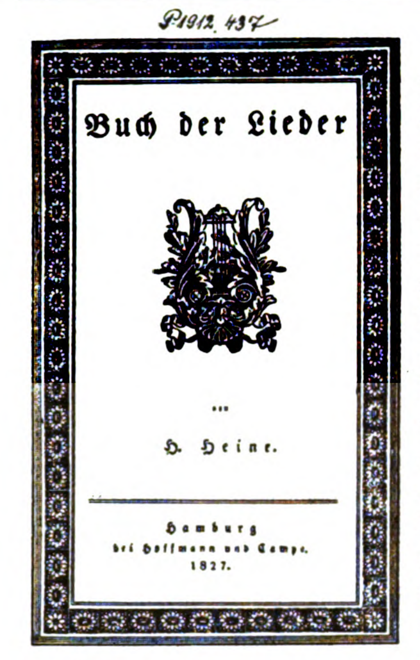
Die Jungfer Europa ist verlobt
Mit dem schönen Geniusse
Der Freyheit, sie liegen einander im Arm,
Sie schwelgen im ersten Kusse.

Und fehlt der Pfaffensegen dabey,
Die Ehe wird ~~gütig~~ gültig nicht minder –
Es lebe Bräutigam und Braut,
Und ihre zukünftigen Kinder!

Ein Hochzeitkarmen ist mein Lied,
Das bessere, das neue!
In meiner ~~St~~ Seele gehen auf
Die Sterne der höchsten Weihe –

Begeisterte Sterne, sie lodern wild
Zerfließen in Flammenbächen –
Ich fühle mich wunderbar erstarkt,
Ich könnte Eichen zerbrechen!

Seit ich auf deutsche Erde trat
Durchströmen mich Zaubersäfte –
Der Riese hat wieder die Mutter berührt
Und es wuchsen ihm neu die Kräfte.



87. Umschlag der Erstausgabe von Heines „Buch der Lieder“

Romanzero

von

Heinrich Heine.

Hamburg.
Hoffmann und Campe.
1851.

88. Titel der Erstausgabe von Heines „Romanzero“

Heines Prosa stellt nicht nur eine beträchtliche Weiterentwicklung deutscher ungebundener Rede dar. Falsch werteten Gegner Heines, die in seinen Büchern über die deutsche Romantik und über die Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, dann in den kleinen Aufsätzen, die sich mit deutscher Sage und deutschem Märchen auseinandersetzen, nur witzige Formkunststücke sahen oder bestenfalls treffsichere Polemik. In diesen Schriften stiftet Heine der Welt seine wesentlich neue und für lange Zeit bestimmende Fassung der Heilsbotschaft vom Dritten Reich. Heute läßt sich klar nachweisen, in welchem Maß Jakob Burckhardt als Deuter der Renaissance, Nietzsche als Verkünder des Übermenschen dem Kampf Heines gegen Spiritualismus und Nazarenertum und für Sensualismus und Hellenismus verpflichtet ist. Ermessen wir doch heute die schweren Gefahren, die dieser Kampf brachte. Heine führt ihn unverkennbar vom Standpunkt des Materialismus und geht, mag er immer eine Verknüpfung der Gegensätze, einen mittleren Weg zwischen ihnen empfehlen, tatsächlich auf Verherrlichung des Sinnenmenschen und Entwertung des Geistesmenschen aus. Als endlich im 20. Jahrhundert dem Materialismus eine Weltanschauung entgegentrat, die dem Geist wieder bessere Rechte zubilligte, enthüllte sich, wie stark Heine, aber auch seine Gesinnungsgenossen, die seine Gedanken weiterspannen, die Welt ins materialistisch Diesseitige und die Menschen ins ungehemmt Triebhafte und daher Unsittliche hineingedrängt hatten.

Heine meinte eine neue Glücksbotschaft zu verkünden, indem er riet, nicht vom Jenseits Belohnung für alles Erdenleid zu erwarten, sondern hier auf Erden zu genießen. Als einer der ersten wollte er solches Glück allen Menschen, auch ihren untersten Schichten zuführen. Aufmerksamen Auges verfolgte er alle Versuche, das Wesen und die Rechte des vierten Standes festzustellen. Zwar wehrte sich der Künstler in Heine gegen das Gleichmachen, das sich schon damals in solchen Versuchen ankündigte. Doch in einer Zeit, die, wo sie auf Umsturz zielte, immer noch den Standpunkt des Bürgers festhielt und nur vereinzelt die Welt mit dem Auge des Arbeiters zu sehen wagte, bot Heine in dem Gedicht „Die schlesischen Weber“ von 1844 nicht nur eine seiner wuchtigsten Leistungen, auch das Erschütterndste, was bis dahin dem darbenden Arbeiter in den Mund gelegt worden war. Als nach fast einem halben Jahrhundert Gerhart Hauptmann den Vorgang, der das Gedicht Heines veranlaßt hatte, in seinen „Webern“ dramatisch gestaltete, konnte er die Stimmung und die aufwühlende Macht dieser Verse Heines nicht überholen.

Heines „Schlesische Weber“ verraten, wie schöpferisch er in die politische Dichtung der

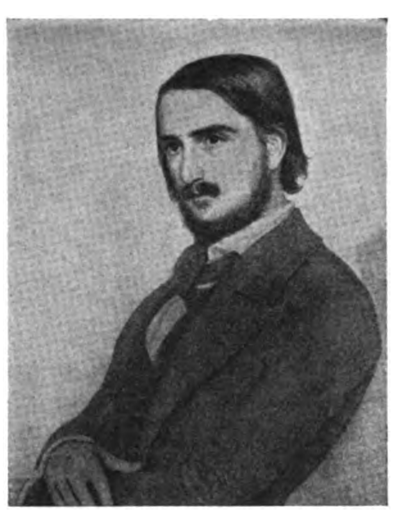
vierziger Jahre einzugreifen wußte. Sie berechtigten ihn, auf die politischen Dichter spöttisch herabzublicken. Sie haben Gleiches nicht geleistet, auch nicht Herwegh und Freiligrath. Politische Kampfdichtung ist lange vor 1840 auf deutschem Gebiet zu beobachten. Sie entwickelt sich unmittelbar aus dem Sang der Befreiungskriege. Die Anklage, die sich gegen die deutschen Fürsten richtete, den Befreiungskämpfern sei als Lohn für die Besiegung Napoleons eine freiere Verfassung in der Heimat versprochen, die Zusage aber nicht gehalten worden, ist früh zu vernehmen. Sie wurde nicht völlig zum Verstummen gebracht durch Gewaltmittel der rückschrittlichen Regierungen; seit der Ermordung Kotzebues (23. März 1819) verfuhr man rücksichtslos mit allen Freiheitsforderern. Damals glückte es, die ersten Keime einer politisch-radikalen Dichtung zu unterdrücken. Seltsam genug war es, daß gerade im Lande Metternichs, zu Beginn der dreißiger Jahre, in Anastasius Grüns „Spaziergängen eines Wiener Poeten" Lust und Mut zum Kampf gegen den Rückschritt erwachten. Selbst Anastasius Grüns Freund Lenau versteckte 1842 in seine „Albigenser" einen Aufruf zum Umsturz. Damals war in Deutschland politische Kampfdichtung schon an der Tagesordnung. Abermals seltsam war hier der Anfang. Vaterländische Begeisterung trieb 1840 Nikolaus Becker, Max Schneckenburger und bald darauf Hoffmann von Fallersleben zu Sängen, die den Ton der Befreiungslyrik wieder erklingen ließen. Am unmittelbarsten wendet sich gegen Frankreichs Verlangen nach der Rheingrenze (es trat damals wieder einmal hervor) Beckers „Rheinlied". Es wurde den Deutschen nicht so unentbehrlich wie, freilich viel später, die „Wacht am Rhein" Schneckenburgers und vollends Hoffmanns „Deutschland, Deutschland über alles". Die vierziger Jahre begannen also tatsächlich mit einem Wiedererwachen deutschen Volksgefühls. Nur als Rückschlag betritt die politische Dichtung ihren Weg. Robert Prutz setzte ein Fragezeichen hinter Beckers Worte vom freien deutschen Rhein. So wenig wie Hoffmann von Fallersleben oder Gottfried Kinkel taugte diese Gelehrtennatur zu politischem Streit. Vielen anderen, die unter dem Druck der Zeit mittaten, wurde ihre politische Dichtung gleichfalls nur ein schnell überwundener Haltepunkt. Das gilt noch von Gottfried Keller, selbstverständlich auch von dem einen, der in seinen „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters" von 1842 die Sprache politischer Angriffsdichtung eindrucksvoll zu sprechen wußte, bald aber ein Hofmann wurde, von Franz Dingelstedt. Geborener Kampfrufer war Georg Herwegh. Einer der wenigen Deutschen, die fähig waren, im Dienst ihrer Aufgabe knappste Formeln zu prägen, bezeugte dieser Schwabe seine landsmannschaftliche Verwandtschaft mit Schiller. Wie einst im Kampf gegen Napoleon der Dichter von „Leyer und Schwert" wahrte Herwegh in lyrischem Wortausdruck das Weckende von Schillers Sängen, die Kunst, den Blick der Menschen, befreiend vom Schweren und Lastenden der Gegenwart, emporzulenken zu einer Welt freien und ungehemmten Glücks. Wie Körner findet er diese Welt im Diesseits. Sie zu gewinnen, kündet er Krieg der Regierung an, einen Krieg, dem er guerillaartig alle Kampfmittel freistellt: „Reißt die Kreuze aus der Erden! Alle sollen Schwerter werden, Gott im Himmel wird's verzeihn." Unbedingter noch als selbst Körner schenkt Herwegh seinen Versen auch die bannende Musik von Schillers Sprache.

Freiligraths politischer Angriffsang ist abermals nur Folge eines Rückschlags. In seinen Anfängen formt er exotische Welt in einer prangenden, des Fremdworts, besonders im Reim, frohen Sprache. Immer noch sind diese farbensatten, zuweilen barockhaft überladenen Gedichte seiner Frühzeit im Bewußtsein der Deutschen mit Freiligraths Namen am engsten verbunden. In einem dieser Gedichte kehrte er sich gegen Parteisucht. Nun wurde er angeklagt, ein Söldling der Könige zu sein; und erst jetzt wendete er sich jäh dem politischen Kampf zu.

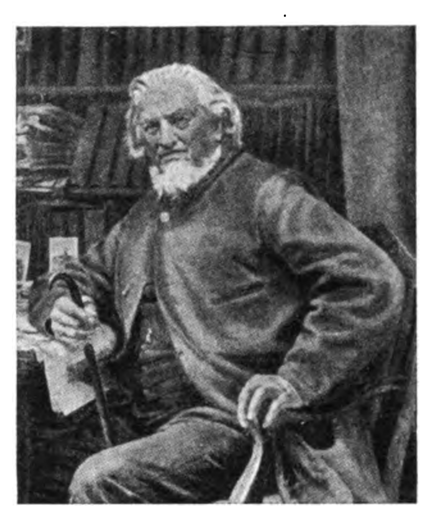




89. Anastasius Grün. Bildnis um 1840



90. Georg Herwegh. Nach einem Gemälde von C. Hitz, gestochen von Gonzenbach



91. Hoffmann von Fallersleben. Gemälde von E. Henseler. Berlin, Nat.-Galerie

Er nahm ihn ernster als andere, drang tief genug in das Wesen dieses Kampfes ein, um ihn wie Heine nicht bloß für den Bürger, auch für den Arbeiter auszufechten. Er blieb vor Herweghs unglücklichem Schicksal bewahrt, von weckenden Worten zu umstürzender Tat weiterzugehen und dabei sich als unzulänglich zu erweisen.

Heine hatte Herwegh froh als Mitstreiter begrüßt, bald begann er über ihn zu spotten, am spitzesten, nachdem Herwegh die Rolle des befreienden Helden übel verspielt hatte. Heine rückte überhaupt bald von den politischen Dichtern ab. In „Atta Troll" fallen sie seinen Witzen zum Opfer; am übelsten ergeht es Freiligrath. Doch fast gleichzeitig bietet Heine in „Deutschland, ein Wintermärchen" ein Werk sogar unerbittlichster Angriffs- und Umsturzlust. Das Romantisch-Widerspruchsvolle von Heines Wesen drückt sich da wieder einmal unmittelbar aus. Er selbst meinte, in „Deutschland" die politischen Dichter weit überholt zu haben; vertrat er doch schon in diesem Werk, das er im Januar 1844 geschrieben zu haben behauptet, ohne Bedenken die Forderung, Deutschland solle Republik werden: „Bedenk' ich die Sache ganz genau, So brauchen wir gar keinen Kaiser." „Atta Troll" aber möchte eine Höhe des Kunstschaffens ersteigen, die weit alle Parteidichtung überragt. Nie spielte Heine seinen Künstlerstolz gleich unbedingt, fast hochmütig gegen Tendenzpoesie aus. Wirklich leistete er diesmal, was ihm sonst unerreichbar geblieben war. „Atta Troll" ist epischer als alles andere, was von Heine in ungebundener oder gebundener Rede erzählt worden ist. Immer noch knüpft sich an den Vorgang genug abschweifende Betrachtung. Hatte es indes Byron anders gemacht? Eine Landschaft von ungemeinen Formen, die Pyrenäen, gewinnt jetzt in Heines Hand ein eindrucksreiches Abbild. Nicht bloß Naturstimmung soll mitklingen; überholt wird sogar, was er einst in lebensvoller Wiedergabe des Meeres und seiner Stimmungen geleistet hatte. Das gipfelt in dem nächtlichen Gesicht der wilden Jagd. Hat Heine je tiefer die Wurzeln seiner eigenen Künstlerschaft aufgegraben? Hier erweist sich, wie sehr der ganze „Atta Troll" ein Bekenntnis des Künstlers Heine darstellt. Er verteidigt sein Künstlertum nicht nur gegen die Gegner, die ihn zum charakterlosen Talent stempeln wollten; er ist sich auch bewußt, daß in diesem Künstlertum Kräfte enthalten sind, deren die Welt um ihn entbehrt. Diana, die Fee

Abunde und Herodias ziehen im Gefolge der wilden Jagd an ihm vorüber. In Herodias spiegelt sich die jüdische Geistigkeit Heines; Diana darf er als Verfechter des Hellenismus, der antiken Sinnenfreude, für sich in Anspruch nehmen; die Fee Abunde aber bezeichnet das Gaukeln seiner Phantasie, vielmehr das romantische Bereich seines Schaffens. Weil er diesmal fühlte, wie enge er mit der Romantik innerlich verbunden war, weil er in „Atta Troll" noch einmal mit Willen die Mittel des Romantisch-Wunderbaren aufgeboten hatte, durfte er „Atta Troll" das letzte freie Waldlied der Romantik nennen und in der Widmung an Varnhagen dies Romantische des „Atta Troll" in die vier Verse zusammenfassen, die schärfer, als es Heine sonst glückt, den Mittelpunkt der deutschen Romantik treffen:

Wahnsinn, der sich klug gebärdet! Sterbeseufzer, welche plötzlich
Weisheit, welche überschnappt! Sich verwandeln in Gelächter!...

In „Atta Troll" spottet romantisch der einzelne Große über die Vielzuvielen. Heine erhebt sich über seine tendenzlustigen Angreifer in Höhen seiner Kunst, die ihnen unerreichbar blieben. Aber war es nicht echt heinisch, daß er trotzdem immer noch Zeitgedichte schrieb, die nicht „Atta Troll", sondern „Deutschland" fortsetzten und die Erscheinungen verhöhnten, gegen die sich die politische Dichtung wandte?

2. Erzählung

Ungebundene Rede zum wahren Ausdrucksmittel der Zeit zu machen, wie Wienbarg es getan hatte, war einseitig genug. Aber der Aufschwung, den der Roman alsbald nahm, ist ein Zeichen der Zeit. Die Jungdeutschen pflegen den Roman; doch nicht sie, sondern die ersten deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts erzielen den wahren Erfolg und geben dem Roman neue Züge. Die jungdeutschen Romane verharren auf der Stufe wertvoller Zeugnisse für das Lebensgefühl ihrer Verfasser. Gutzkows „Wally" und Laubes „Junges Europa" kennzeichnen um die Mitte der dreißiger Jahre die jungdeutschen Menschen. Alexander von Ungern-Sternberg gab ihnen schon 1832 in der Überschrift seines Romans „Die Zerrissenen" eine brauchbare Bezeichnung. Der Wortausdruck dieser Romane kann auch nicht von fern verglichen werden mit Heines Kunst. Wie weit Laube hinter Heine zurückblieb, wenn er ihn unmittelbar nachbildete, sagen seine „Reisenovellen". Theodor Mundt gab in seiner „Madonna" zugunsten des Nacheinanders einer Reise das schlichte Erzählen noch unbedingter auf als Gutzkow und Laube; sollte dies Buch in seinem Nacheinander mit Schlegels „Lucinde" wetteifern? Die Jungdeutschen selber verurteilten das Erzählen ihrer ersten Romane, als sie sehr früh zu einer ruhigeren, sachlicheren und minder bewußt geistvoll überspitzten Darstellung sich wandten. Die große Leistung von Gutzkows Romanen gehört der Zeit nach 1848 an. Laubes „Deutscher Krieg" (1863—66) vertritt eine Ausdrucksform, die so gut wie nichts von den Merkmalen seiner frühen Erzählungen hat.

Erfolgreicher Wettbewerb erstand den Jungdeutschen rasch in den Romanen einer Frau. Schon im 18. Jahrhundert verfassen Frauen eine kaum übersehbare Menge von Erzählungen, schon wagen sie es, die Welt vom Standpunkt des Weibes zu sehen, mochte auch die große Mehrzahl nicht fähig sein, die gewohnten Wege männlicher Erzähler aufzugeben. Die deutsche Romantik stellt das Weib vor ganz neue Aufgaben; doch sogar Dorothea Schlegel läßt in ihrem Roman „Florentin" kaum spüren, daß sie als Vorkämpferin des neuen Weibes zu wirken gewohnt war. Friedrich Schlegels „Lucinde" hat nach dieser Richtung weit mehr zu sagen. Zur Zeit des Jungen Deutschlands ging Gräfin Ida Hahn-Hahn mit Willen weiter. Sie war sich bewußt, daß ihr Zeitalter einen neuen Frauentypus erziehe, sie fühlte sich fähig, von diesem





Verdrossnen Sinn im kalten Herzen hegend,
Schau' ich verdriesslich in die kalte Welt; u.s.w.
H. Heine



92. Karl Gutzkow. Photographie



93. Gräfin Ida Hahn-Hahn. Gemälde aus dem Jahre 1843



94. Alexander von Ungern-Sternberg. Stahlstich von Hüssener

Typus aus besserer Erkenntnis heraus zu melden als die Männer. Frau von Staëls Roman ,,Corinne ou l'Italie" hatte mit Erfolg den Blickpunkt der Frau aufgenommen. George Sand überholte das. Das Junge Deutschland bewunderte ihre Erzählungen; wurzelten sie doch im Saint-Simonismus, der dem Jungen Deutschland viel zu geben hatte. Gutzkow gestand unbedenklich ein, daß seine ,,Wally" durch George Sands ,,Lélia" mitbedingt sei; er war freilich auch überzeugt, das französische Vorbild überholt zu haben. Ida Hahn-Hahns Romanheldinnen sind mit Lélia wahlverwandt: geistvoll, künstlerisch begabt, von heißer Sehnsucht nach Glück erfüllt, hochsinnig und adlig in ihren Gefühlen. Sie erleben, indem sie wechselnde Liebesschicksale durchmachen, was der Roman sonst, besonders im Gefolge der ,,Lehrjahre" von Herzensbezwingern aus dem andren Geschlecht zu melden hatte. Auch ihnen schwebt echte Lebenskunst als Ziel vor. Es lag Ida Hahn-Hahn nahe, ihre Erzählungen im Umkreis des Adels spielen zu lassen. Trotz allem brachte auch das ihr Erfolg in einer Welt, die gut bürgerlich gegen den Adel kämpfen wollte und dabei snobbistisch genug war, Vorgänge aus dem Leben des Adels andächtiger nachzuerleben als aus bürgerlicher Schicht. (Schon Pückler-Muskaus Reiseberichte dankten solchem Brauch ihre starke Wirkung, auch bei Heine, der in seinen Schriften den Adel verhöhnte und im Leben ihm nachlief.) Gewohnt, wandernd in der großen Welt der Kulturländer Europas zu leben, ließ Ida Hahn-Hahn ihre Erzählungen auf gleichem Boden spielen. Solch adlig getönter Kosmopolitismus rückt sie an die Seite der Jungdeutschen, die ihrerseits dem Ausland, zunächst dem französischen, huldigten.

Ähnlich hielt es der andere verwandte Erzähler von adliger Abkunft, Alexander von Ungern-Sternberg. Geistreich erspürte er noch viel später, was an der Zeit war. Sein Roman ,,Paul" von 1845 war ein Entdeckerzug in das Leben des Arbeiters; doch dem adligen Helden dieser Erzählung ersteht auf seinen Entdeckerfahrten nur Enttäuschung, und er kehrt reuig in seine adlige Welt zurück. So wenig ist ,,Paul" der kommenden Sozialdemokratie gerecht geworden. Desto enger berührt sich mit dem linken Flügel der ,,politischen" Dichtung der vierziger Jahre Ernst Willkomm. Auch ihm war gegeben, die Titel seiner Erzählungen zu geflügelten Worten werden zu lassen. So formte er schon 1838 das Wort ,,Europamüde",

1845 erzählte er als erbitterter Gegner des Kapitalismus von „Weißen Sklaven". Robert Prutz, der Wegweiser der politischen Dichter, traf in seiner Erzählung „Das Engelchen" von 1851 noch mehr überein mit dem Stoff und mit der Gesinnung von Heines Gedicht „Die schlesischen Weber".

Die deutsche Heimat fuhr da überall schlecht genug; entweder wurden ihre Zustände verketzert oder die des Auslands verklärt. Dennoch erstand zu gleicher Zeit und in merklichem Gegensatz zum Jungen Deutschland eine vielversprechende Heimatkunst. Die beiden Richtungen deutschen Wesens, die heute wie je bestehen, besaßen auch damals volle Kraft: Sehnsucht nach der Ferne und innige Liebe für die eigene Scholle, der Glaube, im Ausland sei es besser, und die frohe Selbstbescheidung, der es im altgewohnten, heimischen Umkreis am wohlsten wird. Auf Kosmopolitismus zielt es dort, auf scharfumgrenztes Stammesbewußtsein hier. Was damals jungdeutsch hieß und jungdeutsch fühlte, gehört der einen Richtung an; die andere Richtung wurde notwendigerweise die Grundlage, von der aus das jungdeutsche Wesen überwunden werden konnte. Sie wurde die wahre Wurzel des kommenden deutschen Realismus und zugleich das rechte Mittel, die ungesunde Romantik der Jungdeutschen abzustreifen.

Der Roman der Zeit läßt bis ins kleinste verfolgen, wie es von der einen Seite zur andern weiterging. 1828 bringt Karl Postl seinen ersten amerikanischen Roman; er veröffentlicht ihn in englischer Sprache und nennt sich selber Charles Sealsfield. 1832 beginnt Willibald Alexis die Reihe seiner märkischen Romane. 1837 erscheint die erste bernische Dorfgeschichte von Jeremias Gotthelf.

Postl ist der Europamüde, dem die Zustände Amerikas geglückte Überwindung der Mängel seiner Heimat bedeuten. Die zeitgemäße Liebe für befremdend ferne, zugleich farbenreich prangende und bannende Länder ersteigt in ihm einen Gipfel. Er überholt für den Deutschen sogar Walter Scott; von Amerika war noch Fesselnderes zu melden als vom schottischen Hochland. Dringlicher waren die Fragen, die sich da auftaten: die Unterdrückung der Ureinwohner durch die eingewanderten Europäer, das Sklaventum der Neger, die aufsteigende Bahn einer jungen Republik, die sich von allen europäischen Bräuchen lossagte, die Kulturarbeit, die in schwerem Ringen mit den Mächten der Natur von Hinterwäldlern geleistet wurde, die erfolgreiche Nutzung jüngster Gewinne der Technik, die, wie das Dampfschiff auf den endlosen Strömen Nordamerikas, allein die weithin sich erstreckende Landschaft zu beherrschen erlaubten. So viel Neues hatten die deutschen Erzähler bisher nicht vorzutragen gehabt. Es war eine Tat, die Leser, die von Sealsfields Dichtung gebannt waren, zurückzulocken zu den unsäglich schlichten Zuständen der Mark. Willibald Alexis glückte das; er leistete für die Deutschen endlich in vollem Sinne, was für die eigene Heimat Walter Scott geleistet hatte. Die vor Alexis die Erzählweise Scotts auf deutschem Boden versucht und auf deutsche Stoffe angewendet hatten (wie Hauff oder Zschokke), waren noch nicht bis zu dem Wesentlichsten von Scotts Heimatromanen vorgedrungen. Nicht vereinzelte Erzählungen konnten das erzielen, nur eine ganze Reihe von Romanen, die sich über Jahrhunderte erstreckte, ließ das Bezeichnende der Heimat und ihrer Menschen erfassen, wie es seit langer Zeit bestanden hatte und immer noch weiter bestand. Willibald Alexis setzte in der Zeit Karls IV. ein und schritt weiter bis zur jüngsten Vergangenheit, bis zum Befreiungskrieg gegen Napoleon. Die einzelnen Teile dieser Romanreihe entstanden und erschienen nicht in der zeitlichen Abfolge ihres Stoffs; sie sind auch künstlerisch nicht auf einen einzigen Ton gestimmt, weniger sicherlich als die Erzählungen Walter Scotts. Doch sie bewähren samt und sonders, daß auf dem kargen und

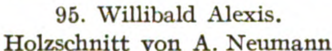


undankbaren Boden der Mark ein Volk von besonderen Eigenheiten wachse und diese Eigenheiten immer noch wie einst wahre. Gerade weil Alexis nicht ein Sohn der Mark ist, kann er die Wesenszüge gut erkennen. Ergebnis seines Schaffens war, daß ein Stück deutschen Bodens, das man bis dahin nur ausnahmsweise (in Kleists, Arnims, E. T. A. Hoffmanns Hand) künstlerisch verwertet gesehen hatte, fortan als dankbarer Stoff empfunden werden konnte. Eine Entdeckerfahrt also, die mit Willen nicht in die Ferne führte, sondern innerhalb eines engen Bereichs des Heimatbodens verharrte. Aber noch blieb, wenn nicht räumliche, so doch zeitliche Ferne bestehen. Das war immer noch romantisch gefühlt und vertraute romantisch auf die Stimmungen, die durch geschichtliche Vergangenheit geweckt werden können.

Den letzten entscheidenden Schritt tat Jeremias Gotthelf. Auch er war gewohnt, mit Scott in die Vergangenheit zurückzugehen. Doch was Scott aus der Vorgeschichte Schottlands, Alexis aus der Vorgeschichte der Mark geholt hatte, das bezeichnende Wesen dieser Menschen der Heimatbezirke: Gotthelf tat es dar an Menschen seiner unmittelbaren Umwelt, an Bauern des Emmentals aus seiner eigenen Zeit. Er erhob den Anspruch, die äußeren und inneren Erlebnisse dieser zeitgenössischen Bauern seien nicht minder beachtenswert, als was von Sealsfield aus dem Leben der Hinterwäldler berichtet worden war, eröffne ebenso tiefe Einblicke in das Herz eigentümlich betonter Menschen wie Alexis' Erzählungen, die durch Jahrhunderte das knorrige Wesen des Märkers verfolgen ließen. Alles romantisch Verklärende war aufgegeben, ungehemmt vermochte sich die Freude an der Wirklichkeit des Augenblicks auszuleben. Alexis war ein guter Beobachter. Sealsfield verfügte über einen Stoff, der dem Beobachter weit mehr Auffälliges zu bieten hatte. Gotthelf überholte beide, indem er, was längst Gegenstand deutscher Erzählung gewesen war, mit unerhörter Treue abkonterfeite, ohne Scheu vor häßlichen oder gar ekelhaften Zügen. Seinen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, ist Gotthelfs Zeichnung „echter" als die aller, die bis dahin vom Bauernleben berichtet hatten.

Die arkadische Idylle Salomon Geßners, die bewußt von der Wirklichkeit abrückte, wurde von Deutschen zusammen mit der Anakreontik überwunden, die ihr bester Nährboden gewesen war. Sogar von Geßner selbst. Maler Müller und J. H. Voß setzten schon an die Stelle weichmütiger Schäfer gut gesehenes Bauerntum. Voß' plattdeutschen Hexametern folgten J. P. Hebels alemannische; auch in der ungebundenen Rede von Hebels „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes" wurde Dorfleben unmittelbar abgespiegelt. Merklich ist dabei Hebels erziehliche Absicht; er möchte das Bauerntum fördern. Solche Ziele waren der Schweiz längst wichtig. Pestalozzi gab vollends seinem Erziehungswerk „Lienhard und Gertrud" (1781) die Gestalt einer Dorfgeschichte. Minder auf Erziehung des Bauern bedacht, dafür desto rückhaltloserer Abzeichner des Lebenselends war Ulrich Bräker in seinem „Armen Mann im Tockenburg" (1789). Ulrich Hegner geht in „Salys Revolutionstagen" (1814) lange nicht so weit. In Zschokkes „Goldmacherdorf" (1817) ist der erzählte Vorgang nur leichte und durchsichtige Hülle für Vorschriften, die, bis ins kleinste durchgeführt, dem Bauern sagen sollen, wie er sein Leben und das seiner Gemeinde zu gestalten hat. Auch Gotthelf will belehren und erziehen. Ungehemmter als seine aufklärungsfrohen Vorläufer kündet er voll starken Glaubens einen strengen, rächenden und strafenden Gott. Doch während selbst Pestalozzi nur auf dem Umweg über seine Erziehungsvorschriften auch Dichter wird und lebendige Menschen schafft, rückt bei Gotthelf der Mensch immer mehr in den Vordergrund, wird sein Fühlen und Wollen, sein Leid und seine Freude, sein Gutes und sein Schlechtes stark von Gotthelf erlebt und greifbar dargestellt, noch wenn Gotthelf eigentlich darauf ausgeht, einem Säufer den Branntwein abzugewöhnen, oder davor warnt, statt beim geschulten Arzt Hilfe zu suchen vielmehr selber Kurpfuscherei zu treiben. Weil ihm das tatsächliche Sein der Menschen vor allem am Herzen liegt, bleibt er nicht wie Zschokke bei einer Darlegung stehen, die zeigen will, wie der Mensch sein sollte. Das Bauernleben der Schweiz, wie es bis ins einzelnste wirklich war, ist kaum aus Pestalozzi, noch weniger aus Zschokke zu erschließen. Gotthelf beobachtet die gesellschaftlichen Zustände, das Leben und Treiben des Tags, Arbeits- und Ruhestunden, Vorgänge im Kreis der Hofbesitzer und der Knechte mit einer Schärfe, die heute dem Gesellschaftswissenschafter möglich macht, Gotthelfs Schriften als lautere Quellen für seine Forschung zu nutzen.

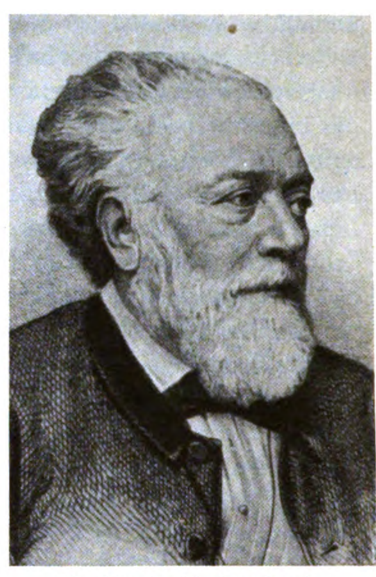


95. Willibald Alexis.
Holzschnitt von A. Neumann



96. Jeremias Gotthelf.
Stahlstich



97. Berthold Auerbach.
Lithographie von Meyerfech 1878

Nur auf solchem Wege war echter Realismus zu erzielen, ja der Weg bis zum späteren Naturalismus zu eröffnen. Wo immer seit dem Klassizismus die Wirklichkeit treuer wiedergegeben worden war, hatte sich noch irgendwie der Wunsch kunstvollen Zurechtrückens erhalten; oder aber nicht hinreichende Sachkenntnis machte volle Treue unmöglich. Ungefähr gleichzeitig mit Gotthelfs Erstling erzählte Immermann vom „Oberhof"; über westfälisches Bauernleben hatte er sich ausführlich und eindringlich berichten lassen. Doch Gotthelf lebte mitten unter seinen Bauern als ihr Seelsorger und hatte zugleich, ein Sohn der kleinen Stadt Murten, genug Entfernung vom Emmentaler Bauernleben, um dessen Wesenszüge stark zu fühlen und über sie von der Höhe herab Überschau zu gewinnen. Wie sehr realistisches Dichten sich wissenschaftlichem Forschen nähert, ist schon an dieser Stelle zu erkennen. Der Naturalismus Zolas konnte nachmals solche Verwissenschaftlichung der Dichtung nur noch grundsätzlicher aussprechen.

Nicht bloß Immermann, auch Berthold Auerbach trat bald nach Gotthelf mit einer Dorfgeschichte hervor. Rasch erstand ein umfängliches Gefolge; in ihm ging es von der Erzählung zur Bühnendarstellung weiter. Über den künstlerischen Wert dieser Nachfolge wurde viel gestritten, sogar Keller reichte Auerbach den Preis. Ursprünglicher schöpferisch veranlagt als alle anderen war Gotthelf, und nur er hatte zu bieten, was die Zukunft befruchtete. Gleich anderen späteren Erzählern von Dorfgeschichten war Auerbach im Dorf selbst geboren und brauchte nur zu berichten, was er von Kindheit auf um sich erblickt hatte. Doch ehe er Dorfgeschichten verfaßte, hatte seine Neigung zur Philosophie (Spinoza war sein Liebling; ihn hat Auerbach verdeutscht) die Stoffwahl seiner ersten Romane bestimmt. Seinen Dorfgeschichten drängte sich Philosophie immer mehr auf. Am ungebrochensten setzte sich treue Wiedergabe des Bauernlebens in den ersten Versuchen durch, kleinen Skizzen, die einzelnes herausgriffen und schon dadurch der Gefahr entgingen, Probleme des Dorflebens aufzuwerfen und sie mehr vom Standpunkt des Denkers als des wirklichkeitsfrohen Beobachters zu lösen. Diese Gefahr beeinträchtigt Auerbachs spätere Leistungen; war er doch ein denkender Dichter.



98. Illustration zu Auerbachs Barfüßele von B. Vautier-Düsseldorf

Heimatkunst im engeren Sinne des Worts wurde fast alle Dorfdichtung des Jahrhunderts. Das läßt erkennen, wieweit sie durch Walter Scott bestimmt war. Er hatte in ein engeres Gebiet des vereinigten Königreichs geführt. Nun folgte auf Gotthelfs Emmental das Westfalen Immermanns, der Schwarzwald Auerbachs, fortan ein Stück deutscher Erde nach dem anderen. Mit Scott ist die Dorfgeschichte noch durch ein neues Mittel des Erzählens verknüpft. Scotts Erzählungen meiden nicht Sprachmischung; dem Franzosen werden gelegentlich französische Wendungen in den Mund gelegt, dem Angelsachsen angelsächsische, dem Schotten gälische. Gotthelf läßt seine Bauern in heimischem Dialekt sprechen. Voß und Hebel hatten die Mundart durch lange Versreihen durchgeführt. Viel später nahm Heimaterzählung in ungebundener Rede den Brauch auf, nur Dialekt zu reden. Aber schon Scotts und Gotthelfs Neigung, gesprochene Sätze einzufügen, die sich einer andern Sprache bedienten als der Bericht selbst, war etwas Ungewohntes. Der deutsche Klassizismus und auch die Romantik hatten in ernster Erzählung das gemieden. Zu komischen Zwecken nutzte solche Mischung im 18. Jahrhundert der komische Roman, etwa J. G. Müllers „Siegfried von Lindenberg". Brentano, der es ausgezeichnet verstand, auf einem ihm neuen Boden das Bezeichnende des da geläufigen Ausdrucks, in Österreich z. B. das Charakteristische nicht nur der Wiener Umgangssprache, auch ungarischen oder rumänischen Wortgebrauchs herauszuhören, nutzte solche rasch erworbene Kenntnis, um witzig zu wirken, Scott zielte mit seiner Sprachmischung vielmehr auf das Pittoreske, das seine Kunst bezeichnet. Sealsfield erweist sich als williger Nachfolger Scotts auch auf diesem Feld. Spanische und amerikanisch-englische Wörter und Sätze sind seinen Menschen geläufig; er geht noch weiter und leiht auch dem Gespräch in deutscher Sprache die Bräuche nordamerikanischer Syntax. Was in allerjüngster Zeit den Nordamerikanern wichtiger und wichtiger wird, das Besondere ihrer Sprache in Dichtungen gegen reineres Englisch auszuspielen, ist schon bei Postl angebahnt. Überhaupt liebt er, die Verballhornung zu kennzeichnen, die im Munde Fernstehender einer Sprache zuteil wird. Eine ganze Reihe seiner Menschen treibt solches Radebrechen; der Franzose, wenn er Englisch, der angelsächsische Nordamerikaner, wenn er Französisch, vor allem der Negersklave, wenn er die Sprache seiner Herren meistern will. Das gibt der Darstellung einen Zug ins Bühnengemäße. Die Menschen haben eine Rolle zu spielen, die in ihnen ganz genau vorgezeichnet ist. Dies chargenmäßig Rollenhafte hilft, die ungemein große Zahl von Menschen, die hier in Bewegung gesetzt werden, voneinander zu scheiden. Als einer der ersten erfüllt Postl in der Erzählung den Wunsch einer kollektivistischen Zeit, die Menge in weitestem Umfang zu beteiligen. Er bietet Ensembleauftritte, die einer Fülle von Menschen Anteil am Gespräch gewähren. Das nimmt den spätern Impressionismus vorweg. Und zwar nicht bloß, soweit der Dichter selbst berichtet. Postl überläßt das Erzählen sogar sehr gern einem seiner Menschen; und auch der gibt zuweilen nur wieder, was ein anderer ihm vorträgt. Gewahrt aber bleibt auch im Mund dieser Mittelsmänner der vielgestaltige Ausdruck, das rasch wechselnde Hin und Her des Gesprächs. Abermals impressionistisch wird in bewegteren Augenblicken der Vorgang so stark von den Erzählern miterlebt, daß sie in der grammatischen Form der Gegenwart berichten, als ob das, was sie erzählen, im Augenblick des Erzählens sich abspielte. Der Mittelsmann nimmt dem Dichter Postl auch die Schilderung der Umwelt, die oft langatmige Erörterung gesellschaftlicher und politischer Fragen ab, dann die immerwiederkehrende Gegenüberstellung der alten und der



99. Annette von Droste-Hülshoff. Gemälde. Pyrmont, Privatbesitz

neuen Welt, damit auch das Bekenntnis zu der Lebensform, die für Postl die richtigste zu sein scheint. Es ist die Haltung des nordamerikanischen Südens, nicht die der eigentlichen Yankees. Es ist vor allem die Überzeugung, daß die Kulturarbeit Nordamerikas unerläßlich Sklaventum fordere, daß also nicht Abschaffung der Sklaverei, nur mildere Behandlung der Negersklaven in Betracht komme. (Gerade diese Überzeugung mußte Postl eines Tages durch die Weltgeschichte widerlegt sehen.) Postl schreckt nicht davor zurück, all dies auch unmittelbar und ohne Mittler selbst vorzutragen. Fühlbar aber bleibt sein künstlerisches Bedürfnis, es einem anderen Ich anzuvertrauen. Ich-Darstellung in der Erzählung übt er meisterlich sicher, trotz allen Schwierigkeiten, die sie stellen muß. Dies Ich ist nicht immer ein Mensch, der durchaus auf Zustimmung rechnen darf. Mag er auch den Überlegenen spielen, er muß sich doch von Einsichtigeren belehren lassen und dann erkennen, daß er seiner Gottähnlichkeit da und dort schon zu gewiß gewesen sei.

Sogar Gotthelf legt seinem Bekennerwillen zunächst die Zügel der Ich-Erzählung an. Sein Erstling ,,Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf" (1837) überläßt Bericht und Stellungnahme einem anderen; ebenso zwei Jahre später der Roman ,,Leiden und Freuden eines Schulmeisters". Gotthelf selbst, mochte er sich auch auf dem Titel seiner Schriften immer Jeremias Gotthelf nennen, ist weder Bauer noch Schulmeister gewesen; er hieß Albert Bitzius, hatte den Bildungsweg eines Geistlichen zurückgelegt und ließ in den zwei Romanen einen anderen nur sprechen, weil er dadurch den Bauern noch näherkam, zu denen er reden und die er am besten erziehen konnte, wenn er sich als mehr oder minder Gleicher zu ihnen gesellte und ihr Lebensgefühl mit ihnen teilte. U. Bräker hatte wie Grimmelshausen seine eigene Jugend erzählt, mit einer nicht geringeren Wirklichkeitstreue, ohne Angst vor Abschreckendem und Erniedrigendem. An ,,Simplizissimus" gemahnen auch die beiden Ich-Erzählungen Gotthelfs in ihrer Abspiegelung unsittlichen Menschentums. Gotthelf aber sieht mit Willen vor allem nur die Züge von Unverstand, Herzlosigkeit, Roheit, die sein Stoff ihm weist, weil er zu Besserem hinleiten will; wirklich gestaltet er hier auch einzelne, die den rechten Weg gehen, freilich immer noch im Kampf gegen eine unredlich mißgünstige Welt. Sein Bedürfnis, die Schattenseiten des Lebens ungemildert wiederzugeben, macht ihn zum Wegbereiter des Naturalismus. Kaum ein anderer hat im 19. Jahrhundert vor Zola der Erzählung gleich viel Häßliches zugeführt, dem Häßlichen innerhalb der Kunst so viel Raum hinzugewonnen. Doch Zola nimmt die Aufgabe bei allem Bedürfnis, eine bessere Welt anzubahnen, weit mehr im Sinn wissenschaftlicher Vollständigkeit, während Gotthelf das Häßliche nur vorbringt, um von ihm abzuschrecken. Fortschreitend wandte er sich mehr der Darstellung des bejahten Guten zu. Nun kam, wo er zu verneinen und Widriges vorzutragen hatte, sein Humor zum Durchbruch. ,,Uli der Knecht" berichtet die vielangegriffene Episode von der eifersüchtigen Magd, die ihre Nebenbuhlerin ins ,,Mistloch" verlockt. Das wird mit einer Freude an ekelhaften Einzelheiten vorgetragen, die im ,,Bauernspiegel" noch nicht zu beobachten ist. Aber das Ganze ist humoristisch getönt; lachen soll der Leser. Lachen soll er auch, wenn in ,,Anne Bäbi Jowäger" ein ,,Meitschi" mit ungefügen Mundartworten geschildert und zu einem Ausbund schwerfälliger Häßlichkeit gestempelt wird. Solcher Betätigung des Humors bot der richtende Ernst des ,,Bauernspiegels" noch kein Unterkommen. In der Dorfgeschichte sollte dieser humoristische Ton bald weiter klingen; die Mundart kam ihm entgegen, ihre Ausdrucksweise diente ihm zur Stütze, bei denen, die sie zu sprechen gewohnt waren, wie bei den andern, die von vornherein das Ungewohnte der Mundart mehr oder minder komisch empfanden. Auch Postl stellte die verschiedenen Arten des Sprachgemenges, die er bietet, zuweilen in den Dienst humoristischer Wirkung.

Die Dichtung vom Bauernleben griff gleichzeitig mit Gotthelfs Anfängen wieder zum Vers. Franz Stelzhamer und Franz von Kobell setzten fort, was Hebel begonnen hatte, Stelzhamer in oberösterreichischer, Kobell in oberbayrischer, auch in oberpfälzischer Mundart. Weit schwerer wiegt die Leistung Annette von Droste-Hülshoffs. Sie verzichtet auf den

Dialekt. Im westfälischen Münsterland geboren, schöpft sie in ihren Versen den schwermütigen Stimmungsreichtum ihrer Heimat aus. Wie ihren Heimatgenossen ist ihr das Übernatürliche ein geläufiges Erlebnis. Sie erwirkt mühelos das Gefühl betörenden Grauens, das dem Westfalen sich aufdrängt, schon weil jeder unheimliche Eindruck ihm altbekannte Gespenstergeschichten ins Gedächtnis ruft. Da wird das Leben zu einem bedrückend schaurigen Märchen; der Boden Westfalens fördert solche Stimmung. Gerade diesen Boden fängt Annette in bezwingende Worte ein, weil ihr Auge seine heimlichsten Züge kennt, weil noch mehr ihr Ohr seine lauten wie seine leisesten Geräusche festhält. Stimmungsdichtung ist das von unüberwindlicher Wucht, verwandt mit der Kunst, die in Bürgers „Lenore" waltet. Klanghaft wie Bürgers Verse, barockhaft schwerflüssig ist ihre Sprache. Barockhaft schreckt sie nicht zurück vor überkräftigen Spannungswirkungen. So hält es schon ihre Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert, „Die Judenbuche". Wie die Stimmungen ihrer westfälischen Heimat kennzeichnet sie auch die der Schweiz, verfügt hier über gleichen Wortreichtum in der Wiedergabe des Geschauten und Gehörten, darf auch in der Schneewüste des Großen St. Bernhard Schauerweckendes antreffen, mag es immer minder dem Bereich des Wunderbaren angehören als ihre Heimatwelt. Gezähmt wurde die Wucht ihres Schaffens durch die Beruhigung, die ihr der ererbte katholische Glaube spendete. Sie war nicht so streng katholisch, beharrte auch nicht so unbedingt auf altadligen Gebräuchen wie ihre Verwandten. Sie litt unter diesem Gegensatz und unter den vorwärtsweisenden Wünschen, die sie in sich trug; schon weil sie ihr Erleben als Dichterin aussprach, entfremdete sie sich ihrer Umwelt.



100. Adalbert Stifter. Zeichnung von Daffinger. Prag, Stifter-Archiv

Romantisches Dichten, das die Stimmung einer Landschaft ausschöpft, ersteigt in ihr nochmals eine Höhe. Sie scheidet sich dadurch fast von der gesamten Dorfgeschichte. Ein so vorzüglicher Beobachter wie Gotthelf meidet das Schaurige nicht, vermag ihm indes nicht eine besondere landschaftliche Tönung zu schenken, vor allem aber nicht diese Tönung auch in der Musik des Wortes so fühlbar zu machen wie die Droste. Es genügt nicht, Annette eine bessere Fähigkeit des Schilderns nachzusagen. Auch Scott schildert, manchem vielleicht zuviel. Gotthelf wurde wegen seiner Fähigkeit zu schildern von Keller homerischer Dichtung gleichgestellt. Aber all das deutet nur auf Sachlichkeit der Wiedergabe. Annettens Schildern nimmt das Gefühl gefangen, ist deshalb von vornherein romantischer. Gegenständliche Schilderung, die den Vorwurf übermäßiger Ausführlichkeit nicht scheut, vertraten die ersten Dichtungen Adalbert Stifters. Seine „Studien" von 1844 ließen durch ihr Streben, Landschaft bis in ihre kleinsten Züge nachzuzeichnen, noch nicht ahnen, wieviel mehr Stifter künftig zu bieten hatte. Dieses Mehr erschloß sich erst einer späten Nachwelt. Lange meinte man, die „Studien" bezeichneten Stifters Wesen am treffendsten, und schränkte sein Können auf ein sachgemäßes Schildern ein, das in seinem Gesamtwerk tatsächlich nur eine wesentliche, aber nicht entscheidende Rolle spielt.

Vom jungdeutschen Wesen rückte Stifter weit ab, doch auch Gotthelf (viel mehr als Auerbach) ist Gegenpol der Jungdeutschen, schon wegen seines unerschütterlichen Gottes-,



101. Titelblatt zu den Studien von Adalbert Stifter. VI. Band

auch Teufelsglaubens. Annette von Droste, wenn auch Übergangsmensch, blieb dem Glauben ihrer Väter zu treu, als daß sie sich in das materialistische Fahrwasser der Jungdeutschen hätte locken lassen. Gotthelf schätzte das „echte" Alte auch in der Heimat hoch genug, um die politischen Umstürzler, die aus Deutschland nach der Schweiz gekommen waren und die Schweizer im Sinne solchen Umsturzes erziehen wollten, aufs schärfste abzulehnen.

In Deutschland selbst gelangten hingegen die Vertreter des bestehenden Alten und Bekämpfer der politischen Streitrufer dichterisch kaum zum Wort. Moritz Graf Strachwitz formte 1842 den Titel der Sammlung seiner Verse in bewußtem und auffälligem Gegensatz zu Herweghs „Liedern eines Lebendigen". Seine „Lieder eines Erwachenden" riefen nach dem Alexander, der den gordischen Knoten zerhauen sollte, nach dem Helden, der die Zeit der Schreier und Schreiber überwinde. Die große Welt der alten Helden ist der liebste Gegenstand von Strachwitz' Balladen. Stimmungsdichtung steht auch hier in unmittelbarem Zusammenhang mit altschottischer und nordischer Überlieferung. Auf Strachwitz' „Herz von Douglas" folgte bald Theodor Fontanes kunstvollerer „Archibald Douglas". Auch Fontanes Balladen sind mit Stimmung gesättigt, sie melden mit gleicher Freude von altem Adel und von dessen Heldentum, bewegen sich vollends auf dem Boden von Strachwitz' Stoffen, wenn sie große Augenblicke nordischer Geschichte festhalten. Als sie 1851 zum erstenmal in Buchform erschienen, mochten sie noch mehr als die Gedichte von Strachwitz unzeitgemäß, ja zeitwidrig wirken. Die Aufwiegler von 1848 nicht nur, sogar ihre Besieger trafen da auf ein fremdes Lebensgefühl. Tatsächlich kündigte sich in Fontanes Heldengesängen an, was in den nächsten zwei Jahrzehnten zu vollem Leben erwachen und der Weltgeschichte eine ganz neue Wendung geben sollte. Preußen hatte die große und schöne Aufgabe zu lösen. Wenig Zeit verging, und Fontane erschien der Welt als begnadeter Seher in die Zukunft. Doch er war schon damals nicht ganz vereinsamt. Denn 1849 erschien Christian Friedrich Scherenbergs erstes Schlachtepos, erfüllt von stolzer Freude über preußische Waffentaten von einst. Schon 1848 bot Emanuel Geibel seine „Juniuslieder". Ihm erstand bald das neidenswerte Los, den heiligsten Wünschen seiner Landsleute rechten Ausdruck zu schenken, zu sagen, was sie ersehnten, dann aber auch zu bejubeln, was ihnen, herrlicher als sie erwartet hatten, an Erfüllung ihrer Wünsche gewährt worden war.

3. Drama

Das Drama des Jungen Deutschlands litt an dem Erbe der Romantik. Es wollte neue Wege einschlagen, stimmte dabei dem neuen „deutschen“ Drama nur sehr bedingt zu, allein es stand immer noch vor der Entscheidung, Kunstwerke oder leicht zugängliche Bühnenware zu zeitigen. An die Stelle des Wettbewerbs mit Kotzebue war nur inzwischen der mit Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer getreten. Das Junge Deutschland war zu unbedingt von der Neigung erfüllt, aus dem Augenblick heraus auf den Augenblick zu wirken, als daß es sich so bissig-scharf von den Lieblingen des Publikums gesondert hätte wie die Romantiker. Heinrich Laube, der später die erste deutsche Bühne der Zeit, das Wiener Burgtheater, leiten und beträchtlich fördern sollte, bezeugte von Anfang an vorzügliche Kenntnis der nicht immer künstlerisch wertvollen Mittel, das Publikum zu gewinnen. Seine geschichtlichen Dramen erweisen sich schon durch die Stoffwahl als Nachfolge Schillers. Laube stieg in ihnen herunter zu politisch gedachten, affektvoll vorgetragenen Wendungen; neben sie traten, wo es Liebe darzustellen galt, Gemeinplätze, die zielgewiß die Rührung der Zuschauer weckten. Den Ansprüchen der Bühne, vor allem in der Geste, werden seine Gestalten immer gerecht. Mehr als bloß gutgesehene Träger von Rollen sind seine Sonderlinge, ist überhaupt alles bei Laube, was an die Charge grenzt.



102. Wisniewsky, Illustr. zu Fontane, Prinz Louis Ferdinand. (Aus Argo, Album für Kunst und Dichtung)

Dem Burgtheater führte Laube auch deutsche Dichter zu, voran Otto Ludwig. (Hebbel fühlte sich durch Laube tief unterschätzt und schwer geschädigt.) Breiten Raum indes gewährte er den Franzosen. Die Vorliebe des Jungen Deutschlands für französische Kunst, zumal für neuere, ist auch bei Karl Gutzkow mit Händen zu greifen. Seine Arbeit für die Bühne folgt auf die Reihe seiner ersten Romane, macht dann den umfangreichen späteren Romanen wieder Platz. Sie bleibt also Episode in der rastlosen Tätigkeit eines Unermüdlichen. Daß Gutzkow, nachdem er der Bühne so viel Arbeit gewidmet und auf ihr auch fortwirkenden Erfolg erzielt

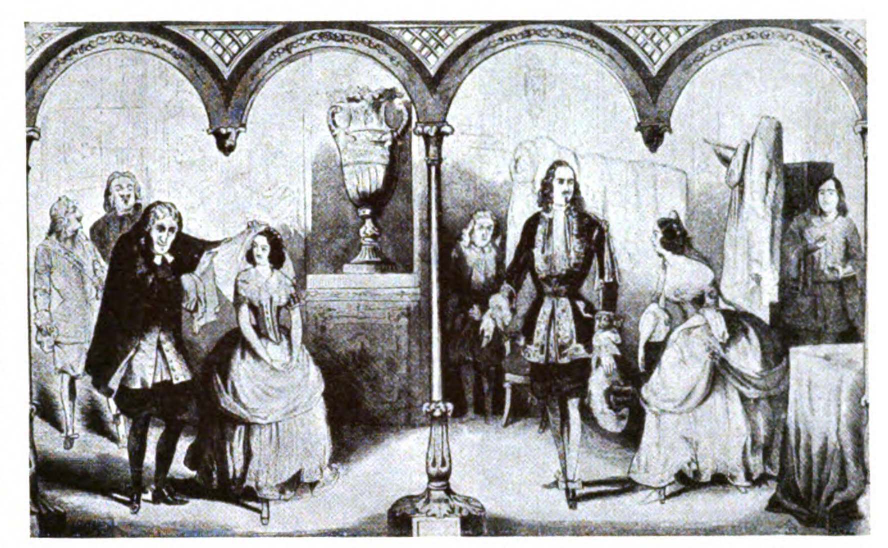


103. Heinrich Laube.
Karikatur aus dem ,,Floh''. 1870

hatte, eines Tages ihr den Rücken kehrte, erweist die Nichtbefriedigung, die dem schwer zu Befriedigenden auf dem Gebiet des Dramas erwachsen ist. Sein ,,Uriel Acosta'' (1846) und seine Intrigenlustspiele nahmen durch lange Zeit einen festen Platz in der Spielfolge deutscher Bühnen ein. Frankreich stand diesen Stücken Pate. ,,Zopf und Schwert'' (1843), ,,Das Urbild des Tartüffe'' (1847), auch der minder geglückte ,,Königsleutnant'' (1852) gewinnen der deutschen Dichtung wesentliche Züge von Eugen Scribes geistreichen Intrigenspielen. Weniger greifbar ist französisches Gut in ,,Uriel Acosta''. Verglichen mit den Werken Schillers und etwa Immermanns weist dieses Drama die schärfere Spannung und Zuspitzung, die den Schöpfungen Victor Hugos eigen ist. Indes überhaupt hatte Gutzkow im Zuschauerraum von Pariser Theatern empfänglich genug gesessen, um seinen Bühnenversen etwas von der kunstvoll geprägten Redeführung Corneilles zu spenden, sei es im Hin und Her von Rede und Antwort oder in der epigrammatisch knappen Formung der Sentenz.

,,Uriel Acosta'' trat neben Lessings ,,Nathan''. Gutzkow war sein Lebtag kein Freund des Judentums. Zu einer Zeit, die mit Vorliebe von Ahasver dichtete, die ferner, schon dank dem Wiedererwachen judenfeindlicher Bekenntnisse, verwandtes Stoffgebiet immer wieder beschritt, bot Gutzkow ein nichts weniger als schmeichelhaftes Bild strenggläubigen Judentums. Dennoch traf er vorzüglich, was dem Kulturjudentum mehr und mehr zu einem starken Erlebnis wurde. Sein Uriel entzöge sich leicht allen Gefahren, die ihm drohen, wenn er den Glauben seiner Väter aufgäbe. Er bleibt Jude, weil er seine Stammesgenossen unterdrückt sieht, Lossagung also von ihnen ihm wie Feigheit erscheinen müßte. Vor gleicher Wahl stand das Kulturjudentum; darum wurde ihm Gutzkows Stück lieb.

Gutzkows Ehrgeiz wollte auch das bürgerliche Drama zu neuem Leben erwecken. Es war nach dem Sturm und Drang zum Rührstück entartet; ganz vereinzelt nur hatte der Bruder von Rahel Varnhagen, Ludwig Robert, durch sein Stück ,,Die Macht der Verhältnisse'' (1819) das bürgerliche Drama wieder zu unerbittlicher Tragik zurückleiten, also leisten wollen, was dann von Hebbel durchgesetzt werden sollte. Gutzkow meinte, im bürgerlichen Drama die rechte Ausdrucksform der Bühne für die Angriffe zu entdecken, die er gegen Staat und Gesellschaft der Zeit gut jungdeutsch richtete. Er verharrte deshalb auf der Höhe liberaler Zeitungsartikel, die dem Bürgertum nicht ohne Sentimentalität huldigten und dem Adel Böses nachsagten. Erst Hebbel erkannte, daß im 19. Jahrhundert aus dem Gegensatz der Stände notwendige Tragik nicht mehr abzuleiten sei. Ihm wurde zum Mittelpunkt die Kritik am Bürgertum selbst, die sich schon im bürgerlichen Drama des Sturm und Drangs mehr oder minder angekündigt hatte.



104. Szenenbild für eine Aufführung von Gutzkows „Urbild des Tartuffe" im Jahre 1845.
(Nach Leipziger Illustrierte Zeitung)

Hebbel war sich stolz bewußt, hier wie sonst weit über Gutzkow hinausgedrungen zu sein. Am schärfsten verdachte er den Jungdeutschen den Brauch, Angriffe auf die bestehenden Zustände in Staat und Gesellschaft mit dieser oder jener epigrammatisch spitzen Wendung zu führen, die, gerade weil sie mit dem Ganzen wenig zusammenhing, um so sicherer der Verfolgung durch die Zensur sich entzog. Forderte die Zensur dennoch, daß diese Stellen unterdrückt würden, so blieb dem Ganzen immer noch sein Lebensrecht. Hatte Heine es schon zu einer Meisterschaft in solchen nebenhin geführten Hieben gebracht, Gutzkow nutzte sie auch im Intrigenspiel. Das mußte einem Künstler wie Hebbel gründlichst widersprechen, der auf geschlossene Einheit des Bühnenwerks ausging; lief es doch darauf hinaus, eine Bühnengestalt sagen zu lassen, was ihrem Charakter nicht entsprach. Derart konnte selbst der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. auf der Bühne Epigramme formen, die sich gegen den Absolutismus des 19. Jahrhunderts richteten.

In der Blütezeit des Jungen Deutschlands ersteigt in Österreich das Drama eine ungemeine Höhe. Es ist, als hätten hier die Hemmungen nie bestanden, die den Romantikern und den Jungdeutschen rechte Bühnenkunst erschwerten. In Franz Grillparzer gewinnt das nachklassische deutsche Drama einen seiner bemerkenswertesten Vertreter. Er hat sich außerhalb seiner Heimat freilich spät durchgesetzt. Nach seinem Hingang, in den siebziger Jahren, wurde es besser; nun erst war ja sein ganzes Werk zugänglich. Um 1900 lockte es Meister der Schauspielkunst, Grillparzers Gestalten darzustellen. In der Dichtung des Wiener Impressionismus war ihm ein Gefolge erstanden, das ihn rechtfertigte und ihn auch außerhalb Österreichs verständlich machte. Seitdem ist mit dem Impressionismus auch Grillparzer in den Hintergrund gerückt. Das Wesen seiner Persönlichkeit und seiner Kunst hat sich inzwischen desto klarer erkennen lassen. Was ihm vor nicht langer Zeit noch zum Vorwurf gemacht worden war, enthüllte sich mehr und mehr als ein Vorzug.

Grillparzer trat in jungdeutscher Zeit (1838) freiwillig in den Hintergrund, verletzt durch den halben Erfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt!". Noch lagen Jahrzehnte des Schaffens vor ihm. Nur etwa zwanzig Jahre hatte er mit Bühne und Bühnenpublikum in unmittelbarer Fühlung gestanden. (Schon Börne konnte in der Zeit seiner Bühnenkritik zu ihm Stellung nehmen.) Um so fühlbarer wird neben oder vielmehr unmittelbar nach der Romantik die Leichtigkeit, mit der sich Grillparzer auf der Bühne zurechtfindet. Daß einem Österreicher fast mühelos glückte, was den Romantikern nicht zufiel und sogar für Heinrich von Kleist

105. Handschrift Grillparzers. Berlin, Staatsbibliothek

eine schwere Aufgabe darstellte, schien und scheint zu erweisen, daß auch Grillparzer nur gewandte Beherrschung der Bühne und nicht hohe Kunst vertrete. Allein ihm kam zugute, daß auf österreichischem Boden und vor allem in Wien echte Bühnenbegabung sich im 18. Jahrhundert ungehemmter ausleben durfte als anderswo auf deutscher Erde. Sicherlich war es notwendig gewesen, zu Gottscheds Zeiten das deutsche Drama auf einen ganz neuen Boden zu versetzen. Doch die Aufklärung, feindlich wie sie dem Überlieferten war, meinte, mit den Mitteln des Verstandes nicht nur die neuen Aufgaben der Bühne feststellen, vielmehr die Bühne selbst von allem reinigen zu müssen, was je in Deutschland sich mimisch geäußert hatte. Gottsched brachte das Theater in strengste französische Zucht. Bald ergab sich, daß deutsche Dramatik aus anderen Ländern, zunächst aus England, fruchtbarere Anregung holen könne. Lessing wies ausdrücklich auf die Verwandtschaft älterer deutscher Stücke mit Shakespeare hin und erblickte in ihr einen Anlaß, die Dichter seines Zeitalters in Shakespeares Schule zu schicken. Noch anderes kam hinzu. Gottsched dachte, im Stegreifspiel den entscheidenden Fehler der Bühnenkunst zu erkennen, die er in Deutschland vorfand. Er verbannte deshalb mit feierlicher Gebärde den eigentlichen Träger des Stegreifspiels, den Hanswurst, der auch in ernsten Stücken eifrigst mitgetan hatte. Abermals war Lessing anderer Ansicht, aber auch Justus Möser. Goethe vollends beklagte das Verstummen des Hanswursts, weil es das Lustspiel in seiner Entwicklung beeinträchtigt habe. Im „Urmeister" trat er für Wiedererweckung des Stegreifspiels ein; freilich kamen seine Lustspielpläne nach dieser Richtung über Ansätze nicht hinaus. Der Hanswurst durfte auf österreichischem Boden sich fast ungestört weiterentwickeln. Zwar wollte Josef von Sonnenfels, erfüllt von aufgeklärtem Doktrinarismus wie Josef II., in Wien nachholen, was von Gottsched in Leipzig getan worden war, und dem Hanswurst den Garaus machen. Endgültiger Sieg wurde ihm nicht zuteil. Vielmehr reifte die Saat des Hanswursts nach Sonnenfels' Niederlage nur noch gedeihlicher fort. Auf Wiener, überhaupt auf österreichischem Boden behielt komische Bühnendarstellung dank solchem Verhalten etwas Urwüchsigeres und Selbstverständlicheres. Zwar schied sich diese volksgemäße Kunst auch in Wien immer schärfer ab von den Bräuchen des Schauspiels, das dem Wiener Burgtheater (wie es später hieß) vorbehalten war. Auch der Wiener empfand, was er auf den Vorstadtbühnen sah und hörte, wie etwas minder Kunstvolles. Schon bahnte sich an, was im 19. Jahrhundert den Dichtern wie den Darstellern der Vorstadttheater sich mehr und mehr aufdrängte: der heiße Wunsch, über die Grenzen der Vorstadtbühne hinauszudringen zu den



106. Ferdinand Raimund.
Miniatur von Chr. Frank.
Wien, Privatbesitz

Ehren des Burgtheaters. Noch der vielleicht genialste Nachfahr des Hanswursts, Alexander Girardi, wollte solche Sehnsucht erfüllt sehen und mußte sich da schwere Enttäuschungen holen. Tatsächlich bereitete sich in der Vorstadt der Boden vor, auf dem sich Grillparzer bewegt. Daß ihm glückte, was anderen draußen im Reich nicht glücken wollte, dankt er nicht am wenigsten der frischen Lebenskraft, die im Wiener Vorstadttheater sich wach erhalten hatte. Zuweilen nutzt er unmittelbar die Mittel dieser Bühnen.

Noch mehr als Grillparzer zog Ferdinand Raimund seine besten Kräfte aus dem altbewährten Bühnenleben der Vorstadt. In jungen Jahren ging er freiwillig aus dem Leben, ohne erreicht zu haben, wonach auch er verlangte: Werke, die neben denen Grillparzers im Burgtheater sich behaupteten. Eine geschlossene Reihe von Bühnenkunst reicht von dem Hanswurst des 18. Jahrhunderts bis zu Raimund. In Stranitzky, Perinet, Josef Kurz bereitet sich bis ins einzelne vor, was von Philipp Hafner und Emanuel Schikaneder der Vorstadtbühne geschenkt wird. Raimund fügte sich dieser Reihe ein, arbeitete ohne Bedenken mit ihren Kunstmitteln und verklärte, was er vorfand, indem er es, seiner persönlichen Anlage gehorchend, seelisch vertiefte. Soll die ungebrochene Fröhlichkeit, die bei Raimunds Vorgängern waltet (nur Schikaneder schränkt sie aufklärerisch-erziehlich zuweilen etwas ein) als wesentlich wienerisch gelten, dann stünde Raimund dem Lebensgefühl seiner Vaterstadt ferner. Auch sein recht von ihm verschiedener Nachfolger Johann Nepomuk Nestroy wäre dann echterer Wiener als er. Schwermütig veranlagt, nahm Raimund Leben wie Kunst sehr ernst. Ihm genügte am allerwenigsten, was ihm selbstverständlicher Besitz war; er langte nach minder volkstümlichen Ausdrucksformen. Keinen von den Großen aus der Vorstadt peinigte gleich stark die Sehnsucht nach dem Burgtheater. Er hätte etwas leisten wollen wie Grillparzers Stück „Der Traum ein Leben"; und er mußte erkennen, daß nur Verblasenes sich ergab, wenn er dem Versdrama hohen Stils sich näherte. Fast könnte es heißen, daß Raimund seine besten Schöpfungen durch stilwidrige Übergriffe in eine ihm fremde, gewähltere Ausdrucksform beeinträchtigt. Ebenso ließe sich einwenden, daß die drastische Komik von Raimunds Stücken bis ins kleinste vorweggenommen war durch seine Vorgänger aus dem 18. Jahrhundert. Es überrascht gewiß, wenn entdeckt wird, wieviel von den wirksamen Griffen nicht bloß Raimunds, auch Nestroys, ja der Wiener Operette des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sogar des in Paris wirkenden und siegenden Rheinländers Jacques Offenbach schon in Hanswurststücken des 18. Jahrhunderts sich zeigt. Von der Commedia dell' arte war das österreichische Hanswurstspiel befruchtet. Willig nahm es hinzu, was ihm von der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts geboten wurde, vom Singspiel, vom Ritterstück, von Kotzebue, aber auch von Wielands Versmärchen, endlich von der Prunkoper. Zauberpossen entstehen. Schikaneders „Zauberflöte" (1791) arbeitete mit einer feststehenden Reihe von Rollen solcher Zauberspiele. Schon wird mit Blumauer auch der Olymp travestiert. Neben das Wunderbare, neben Zauberer und Feen und neben arg vermenschlichte Götter des Olymps treten Gestalten aus dem Wiener Leben der Zeit. Der Fiaker fehlt nicht, das Leben und Treiben im Prater spiegelt sich ab, gern wird der Bauer in die ihm fremde



107. Szenenbild zu Raimunds Zauberposse „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“



108. Szenenbild zu Raimunds Zauberspiel „Der Diamant des Geisterkönigs“

Wiener Umwelt hineinversetzt. Schikaneder stellte auch seine Fähigkeit, große Menschenmengen auf der Bühne zu bewegen, in den Dienst der Vorstadtbühne. Den Zauberspielen kam dank ihm eine reich ausgebildete Maschinerie entgegen, die, lange ehe Elektrizität als beleuchtende und hebende Kraft verwandt werden konnte, Verwandlung auf Verwandlung, Fahrten durch die Luft, raschen Wechsel dumpf grauenhafter und beseligend belichteter Augenblicke gestattete.

Raimund verwertet diesen ganzen Bestand. Nicht er erst hat Geisterfürsten und Feen wienerisch reden gelehrt. Sogar die gehobene Sprache, die bei ihm die Vertreter des Guten und Edlen reden, ist schon bei anderen, natürlich auch in der „Zauberflöte“, anzutreffen. Sein Eigentum ist das Lebensvoll-Menschliche, das durch Komik hindurch, hinweg über zuweilen hochtrabend feierliche Rede, sich bei ihm durchsetzt. Einen Menschen sittlich zu bessern, indem man ihm sein Ebenbild vor die Augen stellt, hatten schon andere versucht. Nicht daß dem Menschenfeind Rappelkopf der zaubermächtige Alpenkönig in der Gestalt Rappelkopfs erscheint und ihn dergestalt von seiner Menschenfeindschaft kuriert, entscheidet. Das schlicht Menschliche, das dem Leben Abgesehene, das sich in diesem Augenblick in Rappelkopfs Worten kundgibt, bezeugt Raimunds Kunst, lebendige Menschen zu formen. Sie ersteigt ihre Höhe im „Verschwender“, nicht in den Gestalten aus der höheren Schicht, nicht im Titelhelden und in seinen Genossen, kaum in den Vertretern der übernatürlichen Welt, aber in dem Diener Valentin. Die komische Figur hatte längst im deutschen Stegreifspiel echt humoristisch auch Gemüt bewährt. In Valentin erreicht der Hanswurst eine kunstvoll-menschliche Gestaltung des Gemüts, die keinen Rest des Aufdringlichen oder gar des Gemachten weist.

Nestroy setzte sich niemals der Gefahr aus, auf Unglauben und Widerspruch zu stoßen, indem er Gemütsmenschen zeichnete. Die Welt, die in Raimunds Dramen sich darstellt, irgendwie ernst zu nehmen, lag ihm nicht. Er adelte nicht die Zauberposse, er machte sie, wie alles andere, zum Gegenstand seines Spottes. Noch zu Raimunds Lebzeiten nahm sein „Böser Geist Lumpazivagabundus“ (1833) die Zauberwelt ausschließlich von der rein komischen Seite. Nestroy wurde der Frivolität beschuldigt; tatsächlich erfüllt er, was von Schiller der Komödie zugesprochen wurde. Nur der Verstand ist bei ihm tätig, rein „theoretisch“, niemals „praktisch“ will er wirken, sittliche Wertung und Wirkung schaltet er aus. Er verfügt sogar über eine außerordentliche Gabe, den sittlich Minderwertigen liebenswürdig erscheinen



109. Kostümierung für eine Aufführung der Zauberflöte

zu lassen. Als der Romantiker Friedrich Schlegel gleich Schiller eine Komödie empfahl, die durch keinerlei sittliche Bedenken belastet wäre, nannte er Aristophanes. Mit Aristophanes nahe verwandt ist Nestroy noch von anderer Seite. Abermals bewährt sich in ihm die Bedeutung des Vorstadttheaters für den Wiener. Längst war das Wiener Leben hier in komisches Licht versetzt worden. Soweit es möglich war, in Zeiten strenger rückschrittlicher Zensur über alles, was in Wien vorging, zu spotten, hat Nestroy dies besorgt; Aristophanes konnte nicht unbedingter darauf hoffen, daß seine Zuschauer jede Anspielung auf Vorgänge des Tags verstünden, er war nur minder als Nestroy von irgendeiner Behörde eingeschränkt. Einer Folgezeit, die sich freier äußern konnte als Nestroy, blieb gleichwohl nichts übrig, als es ihm nachzutun; wesentlich überholt hat sie ihn kaum. Aristophanische Komik, wie sie der Romantik vorschwebte und wie Platen sie nicht erreicht hat, wird bei Nestroy Tatsache, soweit sie in neuerer Welt überhaupt Tatsache werden kann. Nur die kunstvolle Wortprägung des Aristophanes ist bei Nestroy nicht anzutreffen; seine Menschen reden die Sprache des Volks, sie meiden grundsätzlich die Sprünge in höhere Ausdrucksform, die sich Raimund gestattet. Allein von anderer Seite leistet Nestroys Wortkunst Außerordentliches.

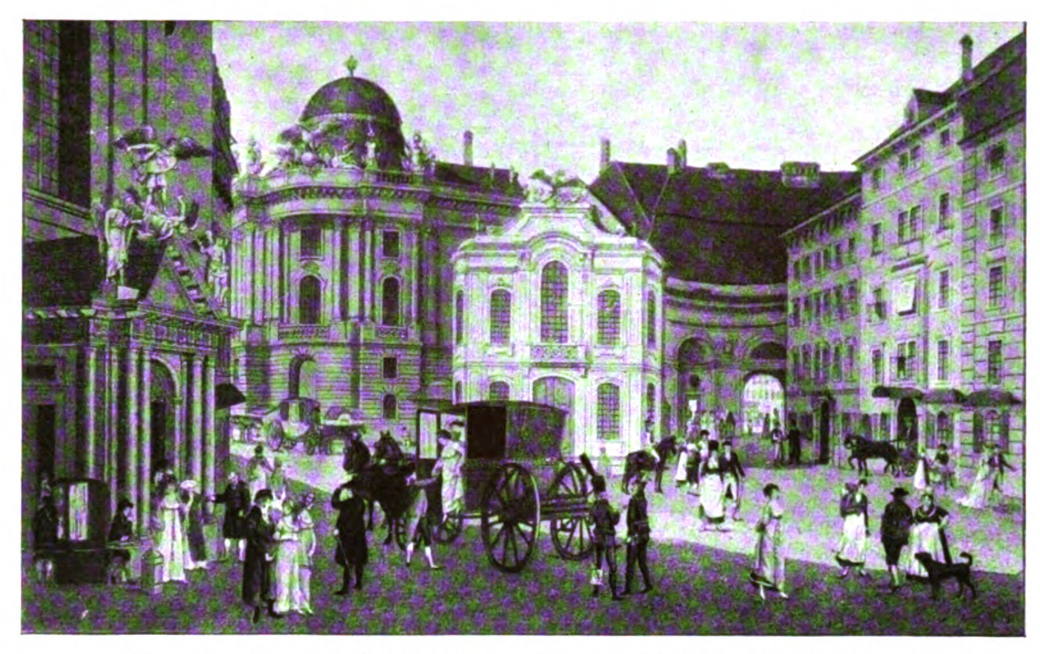
Aristophanes schwebt über den Dingen und kommt dadurch der romantischen Ironie entgegen, bis zur Zerstörung der Bühnentäuschung. Nestroy treibt Gleiches, schon weil es der Hanswurst für sich in Anspruch genommen hatte. Das Wort und das Spiel mit dem Wort zählt auf der ganzen Entwicklungslinie zu den unerläßlichen Wirkungsmitteln. Was es für Shakespeares Komik bedeutet, bezeugt noch das romantische Lustspiel. Nestroys Kunst gipfelt in dem Zerdenken und Zerreiben des Wortsinns, in den Abwandlungen, Verdrehungen, Umdeutungen, Umkehrungen, die das Wort in seiner Sprache erlebt. Er ist vom Geschlecht der Fischart und Abraham a Santa Clara, der Börne und Heine, der Christian Morgenstern und Karl Kraus. Bildhaftes der Sprache wird wörtlich genommen oder gar aus einem Bildgebiet in ein anderes übertragen. Geflügelte Worte anderer werfen das stolze Gewand ab, das



110. Nestroy (mittlere Figur) in dem Stück ,,Der Affe und der Bräutigam"
(Nach Gregor, Wiener Szenische Kunst II.)

sie zu tragen gewohnt sind, und erscheinen im schlichtesten Gewand des Alltags. Travestie ist ja überhaupt Nestroys Stärke. Hebbels ,,Judith", aber auch Richard Wagners ,,Tannhäuser" und manches andere erfuhren das an sich zu ihrem Schaden. Der travestierte Tannhäuser Nestroys darf auch Goethe travestieren und von Venus Abschied nehmen mit den Worten: ,,O tönet fort, ihr Heimat-Wonnelieder! Die ird'sche Kneipe winkt, sie hat mich wieder!" Hinter diesen Scherzen besteht ein dialektisches Zerbohren und Zernichten des Worts; alles Feste löst sich auf, auch ein festes Weltbild; jeder Satz behält das Recht, sich aller Verantwortung zu entziehen, und bezeugt dadurch, wie frei und ungebunden Nestroy über die Welt wegblickt. Er beherrscht Situationskomik mindestens so gut wie Kotzebue, er steigert sie bis zu dem Übereinander zweier Stockwerke auf der Bühne. Wohlhabende und Minderbemittelte treten da greifbar zueinander in Gegensatz; was oben gesprochen wird, wahrt dauernde Beziehung zu den Reden auf ebener Erde, zuweilen verbinden sich beide Gruppen im Chorgesang. Das Sinnbildliche dieser ganzen Bühnenanordnung setzt sich am stärksten durch, wenn Glückswechsel die Bewohner des ersten Stocks in die Wohnung zu ebener Erde einzuziehen zwingt und zugleich die von unten nach oben emporsteigen. Nestroy ist mit all diesen Künsten, wie Raimund, der glückliche Erbe einer langen Überlieferung; er vergrößert dies Erbe und gibt es als festen Besitz an seine Nachfolger weiter.

Raimund und Nestroy nutzen und steigern zugleich die Bühnenmittel der Vorstadt, die den Romantikern, als sie nach Wien kamen, wie echte Volkskunst und daher wie etwas besonders Liebes und Wertvolles erscheinen mußten. Grillparzer hat sich von Anfang an mit vollem Bewußtsein auf den Standpunkt des Burgtheaters gestellt. Romantisch sich für irgendetwas zu begeistern, weil es mehr oder minder echtes, altes Volksgut war, widerstrebte ihm. ,,Der Pöbel erzeugt das Schöne nicht, Noch gibt er dem Schönen Gesetze": so scharf fertigte er ,,mittelhochdeutsche und Volkspoesie" ab. Das entsprach den Grundsätzen seines Leiters Joseph Schreyvogel. Fast zwei Jahrzehnte hatte Schreyvogel an der künstlerischen Führung des Burgtheaters Anteil. Er war den Romantikern mit der Schärfe eines Aufklärers entgegengetreten und hatte ihnen die ersten Schritte auf österreichischer Erde beträchtlich erschwert, mit der Gebärde des Wieners, der sich gegen das wehrt, was ihm wie norddeutsche Künstelei erscheint. Was er vorbrachte, kann als beengt und als veraltet erscheinen. Aber der Gegensatz zur Kunstlehre der Romantik war rechte Voraussetzung für die Bühnenkunst Grillparzers. Gleichwohl meldet sich in Grillparzers Werken vielfach an, was auch von der Romantik erstrebt worden war. Sie hatte das spanische Drama den Deutschen zum Vorbild gemacht;



111. Der Michaelerplatz in Wien mit dem Blick gegen das Burgtheater.
Kupferstich von C. Postl

Grillparzer fand hier wieder, was ihm eingeboren war, und in rastloser Arbeit drang er, ein Pfadfinder, tiefer und tiefer in spanische Bühnenkunst ein. Soll es nun neben solcher Gemeinsamkeit der Auffassung von Aufgaben künstlerischer deutscher Dramatik einen entscheidenden Gegensatz zur Romantik bedeuten, daß Grillparzer nicht wie die Romantik Calderon, sondern Lope schätzte? Der greifbare Unterschied zwischen Calderon und Lope bedeutet gewiß viel für Grillparzers Schaffen. Spanische Wissenschaft bekannte sich später einmal unbedingt zu Grillparzers Wertung der beiden; was ein nie ausgeführtes Werk Grillparzers nachweisen wollte, leistete Marcelino Menéndez y Pelayo.

Der Romantik näherte sich Grillparzer schon als er in seinem Erstling, der „Ahnfrau", eine Schicksalstragödie formte. Wilhelm Schlegels Forderung, deutsche Historien im Sinne Shakespeares aus weltgeschichtlich wichtigen Augenblicken der deutschen Geschichte zu holen, erfüllte Grillparzer, nachdem Matthäus von Collin Gleiches schon versucht hatte, in „König Ottokars Glück und Ende" und im „Bruderzwist in Habsburg", auch in „Libussa"; der „Treue Diener seines Herrn" bewegt sich in verwandten Gleisen. Und wäre die Umwelt des Lustspiels „Weh dem, der lügt!" vor der deutschen Romantik gleich greifbar zu gestalten gewesen, mag auch hier dem alten Germanentum nicht gerade ein schmeichelhaftes Abbild erstehen? Die Antike bietet freilich dem Drama Grillparzers viele Stoffe. Er geht von der Stelle weiter, an der Goethes „Iphigenie" gestanden hatte. Frauen sind auch in diesem Bereich von Grillparzers Werken die Heldinnen: Sappho, Medea, Hero. Über Euripides hinaus, wie Goethes „Iphigenie", freilich auch über Corneille, will Grillparzers „Medea" dringen. Antikes Menschentum wird von Goethe wie von Grillparzer uns angenähert. Noch viel merklicher als Goethe gibt Grillparzer seinen antiken Gestalten Züge und Erlebnismöglichkeiten, die rings um ihn im Schwange sind. Fast könnte von einer Verwienerung die Rede sein. Etwas von dem Bedürfnis des späteren Geschichtsromans ist zu verspüren, der die Persönlichkeiten ferner Ver-



. 112. Madame Crelinger als Sappho. Farbenlithographie
(Nach Gregor, Wiener szenische Kunst II.)

gangenheit greifbarer gestalten wollte, indem er sie den Menschen des 19. Jahrhunderts gleichmachte. Solches Beseitigen der Entfernung, solches Herabstimmen zu der bürgerlichen Haltung der Gegenwart wurde dem Geschichtsroman verdacht, aber auch Grillparzer. Erinnert Sappho nicht an große Bühnenkünstlerinnen, die einem unbekannten und unbedeutenden Jüngling ihre Liebe schenken, ihn zeitweilig dadurch zu adeln scheinen, um dann doch nur dies Geschenk abgewiesen zu sehen? Hat Jason nicht etwas von einem vielumworbenen Jüngling aus guter Gesellschaft, der sich seine Gattin aus einer andern, urwüchsigeren Welt holt, dann erkennen muß, daß sie für seinen Gesellschaftskreis nicht taugt, sich von ihr freimachen und eine minder beschwerliche Ehe eingehen möchte? Nonnenhaftes oder wohl gar ein ,,süßes Mädel" wollte man in Hero entdecken. Gegen den Vorwurf, Vertreter einer adligeren Welt von heroischer Gebärde ins Bürgerliche herabgedrückt zu haben, ist Grillparzer kaum zu schützen. Allein Goethes ,,Iphigenie", ja schon sein ,,Egmont", ergeht sich in gleicher Richtung, sogar Euripides wurde von den Schlegel wegen solcher Vermenschlichung des Heroischen angeklagt. Das tatsächliche Ergebnis ist bei allen den dreien die Möglichkeit innigeren Miterlebens, also gerade das, was von Lessing für die Bühne gefordert wurde. Indem Grillparzer hier wie sonst noch realistischer arbeitete als Goethe, diente er dem Geist, von dem die Kunst des 19. Jahrhunderts erfüllt ist. Lebendiger und nicht bloß lebensnäher werden seine Menschen als die der ,,Iphigenie", vollends als die des späten Schiller. Mit Grabbe oder gar mit Büchner zu wetteifern lag ihm indes fern. In bewußtem Widerspruch zur Romantik wollte er stehen bleiben, wo Schiller und Goethe standen.

Sein Bühnenrealismus läßt ihn die mehr oder minder stilisierten lyrischen Einlagen meiden; Hero summt nur immer wieder ein paar Worte aus einem Liede von Leda und dem Schwan, die ihrer Stimmung entgegenkommen. Darf auch als realistischer gelten, daß Grillparzer den Wortausbruch starker Erregung hemmt? Das kam zugleich echter Bühnenkunst entgegen, die nicht nur auf das Ohr, auch auf das Auge wirken will. Gebärde verrät vielfach bei Grillparzer, was bei Schiller und auch bei Shakespeare durch eine lange Versreihe ausgedrückt wird. Selbst Kleist hat an solchen Stellen mehr Worte zu vergeben, noch wenn sein Großer Kurfürst in wenigen, humorvoll überlegenen Versen sein einziges Selbstgespräch hält. König Alfons will durch den Anblick der ermordeten Jüdin von Toledo seinen Durst nach Rache an ihren Mördern steigern. Das Gegenteil wirkt sich aus. Er kehrt auf die Bühne zurück; und nur die Bühnenangabe meldet, was er erlebt, welche entscheidende Wendung sich ihm ergeben hat: Er ,,betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die andere. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser letzten Stellung, die Hände noch immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin." Zweimal in ,,König Ottokars Glück und Ende", kurz vor dem Schluß des zweiten und am Ende des dritten Auf-

zugs, weckt tiefe Demütigung in dem Titelhelden entweder nur ein paar hervorgestotterte Worte oder einen einzigen Ruf der Empörung, und er verläßt raschen Schrittes die Bühne. Am Ende des ersten Aufzugs vom ,,Bruderzwist in Habsburg" sinkt Gebärdenspiel vollends herab zu schlichter Bürgerlichkeit und verzichtet unbedingt auf die spanische Grandezza des österreichischen Hofs. Hinter dem Wunsch, der Geste auf der Bühne ihr Recht zu lassen, hinter der Neigung, Menschen aus ferner Welt dem bürgerlichen Gefühl der eigenen Zeit nacherlebbar zu machen, meldet sich hier noch anderes: grundsätzliche Abkehr von jeder überstarken Tönung, Abneigung gegen Groteskkunst, ein durchaus goethisches Bedürfnis nach dem Schlichten und Einfachen. Nur zu Beginn, in der ,,Ahnfrau", erhebt sich Grillparzer zu dämonischer Wucht der Leidenschaft. Sie ist stark genug, die Verstandesbedenken zu überwinden, die von dieser wie von anderen Schicksalstragödien geweckt werden. Immer unkleistischer wird fortan Grillparzer, bis er schließlich der Selbstbesinnung des tragischen Helden die Umkehr zumutete, die sich in König Alfons vollzieht. Sie ist in diesem Stücke um so mehr Grillparzers volles Eigentum, weil der Stoff der ,,Jüdin von Toledo", wie ihn Lope vorgeformt hatte, den versöhnenden Schluß mit ganz anderen Mitteln erzielte. Nur in der Trilogie, in deren Mittelpunkt Medea steht, bleibt dämonischere Bewegtheit übrig, soweit Medea selbst oder die Umwelt aus der sie stammt, sich darstellt. Endlich verfügt der Traumvorgang, der in dem Spiel ,,Der Traum ein Leben" auf der Bühne sich entfaltet, über aufwühlendere Ausdrucksmittel. Gerade an diesen Stellen verwertet Grillparzer die Kunst der Vorstadt; Wunderbares oder Exotisches wagt er hier dem Burgtheater zu bieten, dem Maschinisten schwierigere Aufgaben zu stellen. Er hätte nicht im Gegensatz zu älteren Bearbeitern des Stoffes die Vorgeschichte Medeas, die Schicksale des Goldenen Vlieses, auf die Bühne gebracht und mit ihnen das farbenfrohe Bild eines barbarisch exotischen Landes, wenn in ihm nicht gleichfalls etwas von dem Wagemut der Vorstadtdramatiker als Erbe alter Wiener Theatralik vorhanden gewesen wäre.



113. Bühnenbild zu Grillparzer, ,,Traum ein Leben". Kolorierter Stich aus ,,Theatralische Bildergalerie" 24

Den vierfüßigen Trochäus, das Maß, das durch die Spanier den Deutschen lieb geworden war, verwerten nur ,,Ahnfrau" und ,,Der Traum ein Leben". Er entspricht einer jäheren Bewegtheit. Doch gerade in dieser Form kündet Grillparzer am Schluß des zweiten Stücks die Heilslehre der Selbstbesinnung und Selbstbescheidung, die sein Wesen und seine Kunst bezeichnet. Sie hat ihm den Vorwurf eingetragen, in einem Zeitalter des politischen Rückschritts jedes Ringen um mehr Freiheit preisgegeben und weichmütig nachgiebig nur stilles Verzichten vertreten zu haben. Der Unterschied zwischen Grillparzer und Kleist macht sich gewiß hier besonders stark fühlbar. Nur in jüngster Zeit enthüllte sich der vielgeschmähte Quietismus Grillparzers als Ausdruck einer hohen Kultur. Seitdem dank Nietzsche die urverwandte Haltung Adalbert Stifters richtig gewürdigt wird, darf auch Grillparzer seinen Anspruch gerechtfertigt sehen, eine Höhe des Menschentums erreicht zu haben, die auf starke Tat und



114. Federzeichnung von Grillparzer zur Jüdin von Toledo (2. Aufzug, 2. Szene). Historisches Museum der Stadt Wien
(Nach Boeck-Englmann, Grillparzers Selbstbiographie und Bildnisse)

lautes Wort verzichtet, um desto sicherer das Vornehme und Adlige hoher Bildung zu wahren.

Gemeint war das bei Grillparzer wie bei Stifter als Absage, gerichtet gegen den übergeschäftigen Betrieb, der im 19. Jahrhundert sich mehr und mehr durchsetzte, gegen eine Zivilisation, die der wahren Kultur Licht und Luft nahm. Einmal schritt Grillparzer sogar bis zu einer Tragödie vor, die ausdrücklich dies ganze Gedankenbereich einbezog und damit, anders als Grillparzers übrige Schöpfungen, zur Weltanschauungsdichtung wurde. „Libussa" trat erst aus dem Nachlaß Grillparzers ans Tageslicht, ist aber viele Jahrzehnte früher abgefaßt. Unmittelbarer als in anderen seiner Werke, die in die Seele der Frau hineinleuchten wollen, stellt sich in „Libussa" die Frage nach dem Wesen der Frau, nach ihrer Aufgabe im Leben und nach ihrer Bedeutung für den Mann. Wie Kleists Penthesilea und Zacharias Werners Wanda hat Libussa Amazonenhaftes. Wie in Brentanos Stück wird auch hier Prag gegründet. Grillparzers Libussa hat ihr Amazonentum aufgegeben, um ihrem Gatten Primislaus nur noch treu dienstbar zur Seite zu stehen. Die Seherkraft, die sie einst besessen hat, ist ihr darüber verloren gegangen; der künftigen Stadt Weihe zu geben, weckt sie solche Kraft noch einmal in sich und bricht unter der übergroßen Leistung zusammen. Was sie vorzutragen hat, ist Grillparzers politisches und gesellschaftliches Glaubensbekenntnis, es meldet, wie er sich den Entwicklungsgang der Menschheit dachte und welche Hoffnungen er auf die Zukunft setzte. Rousseau hat auch dies Weltbild angeregt; der Fassung des Problems, die im Anschluß an Rousseau und zugleich im Widerspruch zu ihm Schiller gefunden hatte, kommt Grillparzer am nächsten. Den Abstieg von Natur zu Zivilisation zeichnet nach Rousseaus Sinn der Vorgang des Stückes selbst. Libussa aber erwartet mit Schiller eine späte Zukunft, die den Menschen wieder zur Natur zurückleiten wird, ohne ihn deshalb von der Geisteshöhe herabzuführen, die er inzwischen erstiegen hat. Das Dritte Reich, anders als sonst das 19. Jahrhundert, derart in Schillers Sinn zu sehen, entsprach dem Wesen des österreichischen Dichters, dem das Erbe des Hochklassizismus etwas unersetzbar Wertvolles bedeutete.

Ahnte Grillparzer, wieweit er in solcher Formung des Gedankens vom Dritten Reich altes katholisches Gut wiederaufnahm? Er gab dem Zug seiner Zeit nach, indem er sich von Dogmen lossagte und dem Katholizismus entgegentrat. Er übersah, wieviel ihm die katholische Umwelt seiner Heimat auf seinen Lebensweg und für seine Weltschau mitgegeben hatte. Fast ahnungslos wertete er die Menschen und ihr Treiben als Katholik. Er sah sie von altgesicherter Warte, während die Schiller und Hebbel aus Gegensatz und Verwandtschaft des ererbten Protestantismus und der zeitgenössischen Philosophie die Grundlagen ihres persönlichen Weltbilds neu schaffen mußten.



Franz Grillparzer. Gemälde von Heinrich Hollpein (1836).
Historisches Museum der Stadt Wien.



115. Friedrich Halm.
Nach einer Zeichnung von
Joseph Danhauser

Die Gestalt, die in Grillparzers Hand das Versdrama in Österreich gewann, war scharf genug umrissen, um einer Bühnenbegabung von der Stärke Friedrich Halms wenig Bewegungsfreiheit zu lassen. Halm entbehrte den festen Zusammenhang mit dem Leben und der Kunst Österreichs, der die Persönlichkeit und das Wirken Grillparzers trägt. Seine Familie, die Münch-Bellinghausen, stammte vom Rhein und war in den Kreis des österreichischen Beamtenadels übergegangen. Halm selbst kam in Krakau zur Welt. Trotz manchem Bühnenerfolg und trotz einer noch erfolgreicheren Beamtenlaufbahn in Wien fühlte Halm sich mit Wien und mit dem Publikum des Burgtheaters nie so eng verbunden wie Grillparzer in seinen Anfängen. Falsch wäre die Annahme, Halm hätte durch leichtere Ware die Wiener von Grillparzer weggelockt. Ihr Feingefühl wehrte sich gegen Halms Vorliebe für peinigend überstarke Wirkung des Menschen auf den Menschen. Sie ist Voraussetzung der Tragik in seiner ,,Griseldis" wie in seinem ,,Fechter von Ravenna". Dies Drama von Thusnelda und ihrem unheldenhaften Sohn arbeitet nach Grillparzers Vorgang mit Zügen Lopes. Andere Stücke Halms gehen vollends in das Stoffgebiet des Spaniers weiter. Schenkt Grillparzer den Gestalten ferner Vergangenheit etwas von Lebensgefühlen der Gegenwart, so wird in Halms Hand, was im ,,Sohn der Wildnis" zwischen der Tochter des Schmieds von Massilia und dem kulturfernen Tektosagenjüngling spielt, ins Salonhafte übertragen. Das hindert nicht, der Verssprache reizvoll lyrische Form zu geben und in solcher Form Sätze der Lebensweisheit zu bieten, die sich ins Gedächtnis leicht einnisten und seitdem von Mund zu Mund gehen. Konflikte unbedenklich zu einem versöhnenden Ausgang weiterzuführen, war durchaus nicht immer Halms Brauch. Ernst rang er nach strengerer Notwendigkeit im Ablauf der Seelenvorgänge und gestattete sich zuletzt nur noch im Lustspiel, von verwickelten Voraussetzungen, wie seine Tragödie sie liebt, zu einem guten Ende fortzuschreiten. Die Farbenpracht, mit der er Vergangenes und Exotisches malt, bezeichnet auch seine Novellen aus der Renaissance. Man rühmt ihnen nach, daß sie überzeugender als seine Dramen die Entwicklungswege der Seele durchführen.



116. Eduard von Bauernfeld

Eduard von Bauernfeld ist, anders als Halm, wie Grillparzer eng mit Wien verbunden. Er hat es zum Hausdichter des Burgtheaters gebracht und dabei die selbstverständliche Leichtigkeit des Wortausdrucks der Vorstadt in höhere Gesellschaftsschichten übertragen. Meister im Konversationslustspiel, ging er gern in die Schule der Franzosen. Die Ironie, mit der in Nestroys Stücken Wiener Vorgänge und Wiener Persönlichkeiten erfaßt sind, wurde bei ihm zu einem geistreichen Kampf für das Bürgertum und gegen die Macht, die damals noch meinte,

dem bürgerlichen Kapitalismus Licht und Luft nehmen zu können. Wie für Nestroy ist auch für Bauernfeld fördernde Voraussetzung das Leben der großen Stadt Wien mit seinen politischen und gesellschaftlichen Vorgängen. Er legt ihnen auf der Bühne eine so durchsichtige Maske vor, daß der Zuschauer sofort erkennen mußte, wer und was gemeint war. Angriffslustiger als Grillparzer, nicht wie Grillparzer geneigt, alles, was er gegen die bestehenden Zustände einzuwenden hatte, vaterlandsfroh in dem Gefühl der Größe Österreichs aufgehen zu lassen, hält doch wie Grillparzer auch Bauernfeld eine vornehm ruhige Tönung fest, die ihn weit abrückt von der schärferen Angriffslust der Jungdeutschen. Freilich blieb auch ihm der Brauch unentbehrlich, Anspielungen auf die Zeitzustände nur in beihin gesprochenen Worten unterzubringen; mußte doch selbst Nestroy sie meist dem Aparte zuweisen, diesem altbewährten Ausdrucksmittel der Hanswurstrolle.

Mit diesem Abschnitt beginnt der Zeitraum, den ich in ausführlicherer und in knapperer Darstellung schon früher zu erfassen versucht habe: in dem Band ,,Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod" (2. Aufl., Berlin 1920) und im Anhang zu Wilhelm Scherers ,,Geschichte der deutschen Literatur" (4. Aufl., Berlin 1928); dieser Anhang liegt jetzt im Sonderdruck vor als ,,Die deutsche Dichtung von Goethes Tod bis zur Gegenwart" (5. Aufl., Berlin 1929). Der Sonderdruck enthält auch die Bibliographie von Josef Körner für die Zeit seit 1830.

Wertvoll ist der Artikel von F. Kainz über das Junge Deutschland *R* 2, 40ff. Ebenda 3, 4ff. berichtet M. Nußberger über ,,Poetischen Realismus".

S. 103f. Über den Typus lyrischer Form im ,,Buch der Lieder" vgl. oben S. 42.

S. 104. Die Verwandtschaft von Paul Louis Couriers Stil mit dem Ausdruck Heines prüft Ernst Heidelberger in einer noch unveröffentlichten Bonner Dissertation. Vgl. auch den Aufsatz von O. Walzel, der oben S. 93 zu S. 53ff. angeführt ist. Knappe romanische Gedankenformung: *GuG* S. 330.

S. 105. Über Heine, Burckhardt, Nietzsche vgl. O. Walzel, Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl., Leipzig 1929, S. 26ff., 52ff.

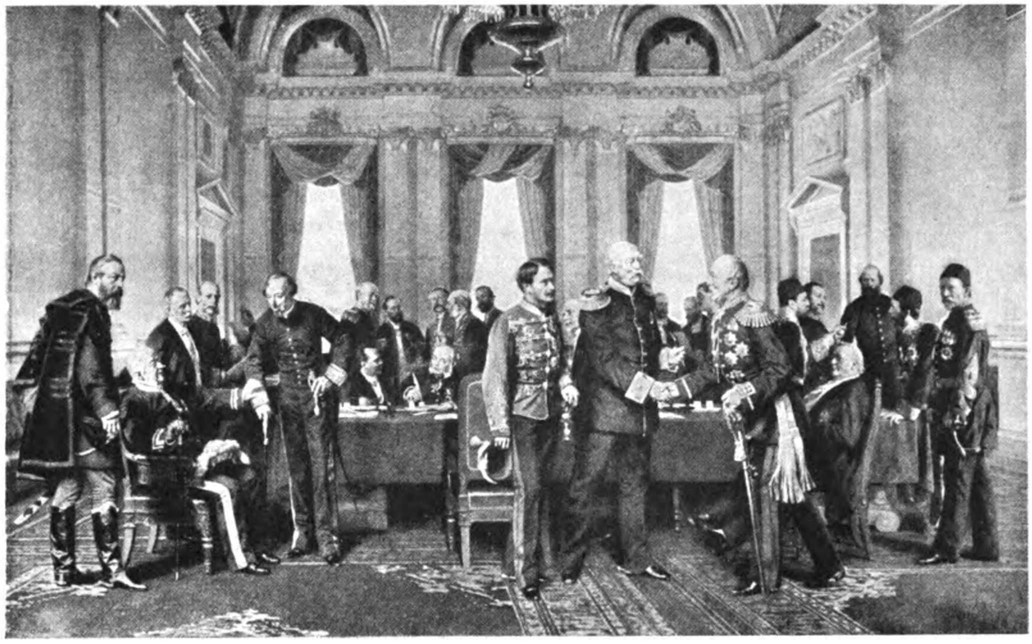
S. 108. Zum Frauenroman des 18. Jahrhunderts vgl. oben 1, 148 zu S. 145f.

S. 111. Dorfdichtung vor Gotthelf: vgl. O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren schweizer Dichtung, Stuttgart und Berlin 1908.

S. 125. Menéndez y Pelayo an Artur Farinelli (in dem Band ,,Vom Geiste neuer Literaturforschung", herg. von J. Wahle und V. Klemperer, Wildpark-Potsdam o. J., S. 187) mit Hinblick auf Farinellis Werk ,,Grillparzer und Lope de Vega" (1894). Verwienerung bei Grillparzer: vgl. Gertrud Weißbart, Bürgerliches Lebensgefühl in Grillparzers Dramen, Bonn 1929.

S. 128. Grillparzer und der Katholizismus: vgl. Hans Roselieb, Grillparzers Weltanschauung (in Oskar Katanns ,,Grillparzerstudien", Wien 1924, S. 40ff.). Eine strenger wissenschaftliche Begründung der Frage wäre sehr zu wünschen.





117. Das Deutschland Bismarcks auf der Höhe seiner Macht. Der Berliner Kongreß 1878. Gemälde von A. v. Werner. Berlin, Rathaus

III. BLÜTEZEIT DES REALISMUS

1. Das Zeitalter

Die Zeit vom Zusammenbruch der Märzrevolution bis zur Kaiserkrönung Wilhelms I. schenkt den Deutschen einen Aufstieg, wie er bis dahin kaum in der Weltgeschichte, sicherlich nicht in der Geschichte Deutschlands zu beobachten war. Im Mittelalter erlebte der Deutsche gewiß schnelle Wendungen seiner Macht; rasch folgte jedem Aufstieg ein jäher Absturz. Doch wenn etwa der Hohenstaufe Friedrich II. mit kraftvoller Hand das entmutigende Wirrsal, das nach dem Tode seines Vaters sich ergab, noch einmal überwand und der Weltstellung des Deutschen neuen Glanz lieh, er setzte doch nur fort, was seit Jahrhunderten sich herausgebildet hatte, und schöpfte aus einem Schatz von Überlieferung, der in dieser langen Zeit gesammelt worden war. Erst nach seinem Tode begann mit dem Interregnum die Reihe der Jahrhunderte, in denen deutsche Kaisermacht mehr und mehr um ihre Bedeutung kam. Sogar der Habsburger, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, konnte da nichts ändern, deutschem Wesen nicht wiedergeben, was es in beglückenden Augenblicken des Mittelalters besessen hatte.

Um 1850 ist der Deutsche entmutigt und verdrossen. Auch die Sieger können sich nicht freuen; nicht sie, sondern die Unterlegenen hatten wieder einmal den Traum von einem großen, einigen Deutschland in sich getragen. Das Umsturzjahr wollte ein neues deutsches Kaisertum stiften, es brachte nur eine Stärkung der Polizeigewalt in den vielen Reichen deutscher Fürsten. Zwanzig Jahre später ist das alles wie endgültig überwunden. Der größte Teil deutschen Bodens ist unter einem neuen Kaiser zu einem machtvollen Reiche vereint. Freilich auf Kosten der Deutschen Österreichs; sie bleiben ausgeschlossen und können nur aus der Ferne teilnehmen

an der Steigerung, die im Rahmen der Kulturvölker deutsches Ansehen gewonnen hat. Dringlicher als je ist heute, festzustellen, daß ohne Preußen das neue Deutsche Reich nicht zustande gekommen wäre. Trotz allen Erschütterungen, die zuletzt seinen Bestand bedrohten, ist es vorläufig noch, wenn auch nicht in dem vollen Umfange von damals, eine geschlossene Einheit.

Preußen hat das errungen, und nicht die Schar deutscher Vorkämpfer, die 1848 in der Paulskirche zu Frankfurt vom Standpunkt freiheitlicherer Entwicklung ein deutsches Einheitsreich anstrebten. Ist dem Rückschritt gelungen, was dem Fortschritt nicht glücken wollte? Überwältigend drängt sich die Frage auf, was für das Werden der Weltgeschichte der einzelne bedeuten kann. Dankt der Deutsche, was er bei solchem Aufstieg erreicht hat, wirklich nur dem einen Großen, der damals deutsche Geschicke bestimmte: Bismarck?

Unerhört Großes hat Bismarck geleistet, aber er hätte es nicht leisten können, wären ihm nicht Kräfte zu Hilfe gekommen, die sich in Deutschland schon herausgebildet hatten, vor allem in Preußen. Auch der genialste Staatsmann kann nicht nur aus eigener Kraft sein Volk auf unbetretene neue Wege bringen. Bismarcks Größe ruht vielmehr in seiner Fähigkeit, mit Bestehendem zu rechnen und es zu nutzen. Sein Werk kann von der Nachwelt nur soweit mißbilligt werden, als er in seiner Spätzeit Tatsachen nicht zugeben wollte, die ein unvertilgliches Ergebnis der Entwicklung waren. Das Gegebene zu verwerten, hatte er wie kein anderer verstanden, als er das Deutsche Reich schuf. Mit den harten Tatsachen, die das Leben der Gesellschaft gegen das Ende des Jahrhunderts hin zeitigte, vermochte er nicht mehr zu rechnen. Gleich der Sozialdemokratie wurde der Aufstieg des Katholizismus für Bismarck ein Faktor, den er nicht mehr seinen Zwecken dienstbar zu machen vermochte, der ihn vielmehr nur hemmte. Seine beste Stütze war das Preußentum von damals, wie es sich seit Friedrich dem Großen herausgebildet hatte. Nicht in einer geraden Linie vollzog sich Preußens Aufstieg, immer wieder wurden Friedrichs Nachfolger zu schweren Hindernissen. Das Große und Zukunftsträchtige, das durch die Befreiungskriege gezeitigt wurde, fand bestenfalls Friedrich Wilhelms III. widerwillige Zustimmung. Sein Sohn Friedrich Wilhelm IV. begriff noch viel weniger, was an der Zeit war, und was die Zeit von ihm erwartete. Nicht diesen Hohenzollern ist zu danken, daß Preußen fast bis ans Ende des 19. Jahrhunderts den Aufgaben immer gerechter wurde, die von Friedrich dem Großen ins Auge gefaßt und zum Teil gelöst worden waren. Der große Vorzug Wilhelms I. war sein williges Verständnis für friederizianisch-preußisches Wesen; unter ihm konnte es sich frei entfalten. Nach Wilhelms I. Tod meinte es allerdings stark genug geworden zu sein, um sogar noch die Imperatorengebärden des Enkels in Kauf nehmen und ihre üble Wirkung auf die Welt überwinden zu können. Tatsächlich verlor das Preußentum damals viel von seiner Kraft.



118. Karikatur auf Bismarck und die Kulturkämpfer. Frankfurter Laterne 1873

Das Preußentum von einst, wie es unter Wilhelm I. (man könnte auch sagen: unter Bismarck) zu seiner besten

Entfaltung kam, fügte in deutsches Wesen einen Zug, der bis dahin fast völlig gefehlt hatte. Die Organisationskraft der Römer hatten andere Völker des Abendlands längst sich zu eigen gemacht. Unter den Deutschen gewann nur der Preuße, vielmehr der Märker, die gleiche Fähigkeit. Friedrich der Große dankt ihr seine Erfolge im Kampf gegen Habsburg, das von dieser Seite deutscher zu fühlen und zu handeln gewohnt war als er. Die Not der Zeit zwang Friedrich, mit seinen Mitteln hauszuhalten. Einfachheit, Schlichtheit, Sparsamkeit, zunächst bürgerliche Vorzüge, wurden von den Hohenzollernfürsten aus dem Zeitalter des aufsteigenden Bürgertums dem preußischen Wesen eingeprägt. Schwerer noch ins Gewicht fiel der Wille zu unbedingter Pflichterfüllung. Er vor allem machte den Fürsten zum ersten Diener seines Staats und schrieb den anderen Staatsdienern eine unerschütterliche sittliche Haltung vor. Solchem Gefühl für strenge Zucht entsprach Kants kategorischer Imperativ. Das Preußentum der Zeit Bismarcks weist noch alle diese Merkmale, ihm wohnt etwas Werbendes inne. Den jungen Österreichern, die durch Bismarck aus dem neuen Deutschen Reich sich ausgeschlossen sahen, durfte solches Preußentum, trotz Königgrätz, ein bewundertes und zur Nachbildung anstachelndes Vorbild werden. Auch die Gattin Napoleons III. konnte sich verwandtem Eindruck nicht entziehen. Als 1856 Kronprinz Friedrich Wilhelm, begleitet von Moltke, ihr in Paris gegenübertrat, nannte sie die Deutschen eine imposante Rasse. Freilich glaubte sie das Wort ihres Gatten, die Deutschen seien die Rasse der Zukunft, nicht ernstnehmen zu müssen.

Dieses Preußentum bereitete durch kluge Organisation seit langem Bismarcks Leistung vor, es schuf einen Teil deutscher Einigung durch praktische Arbeit, durch zweckdienliche Ordnung des Handels. Schon 1818 erzielte Preußen ein Zollgesetz, zunächst um inländische Gewerbsamkeit gegen das Ausland zu schützen. Schritt für Schritt erreichte Preußen 1833 die Stiftung eines deutschen Zollvereins; bald umfaßte er fast das ganze deutsche Land mit Ausnahme von Österreich. Wirksamer als alle Versuche ideeller Politik erwies sich das, wirksamer vor allem in dem Streben, dem Deutschen es abzugewöhnen, daß er seinen nächsten deutschen Nachbar wie einen Ausländer empfinde. Es entsprach auch dem Geist der Zeit. Weniger und weniger bedeutete dem Zeitalter bloßes Denken; der Materialismus war auf seinem Wege, getragen durch fortschreitende Erkenntnis der Naturkräfte und durch die notwendig aus ihr sich ergebenden Erfolge der Technik. Gewaltig entwickelte sich die Zahl der Dampfmaschinen auf deutschem Boden seit der Stiftung des deutschen Zollvereins. England lieferte immer weniger Maschinen nach Deutschland, weil man hier gelernt hatte, Maschinen selbst zu bauen. Die Londoner Ausstellungen von 1851 und 1862 bewiesen den Deutschen, daß sie fähig waren, mit den englischen Erzeugnissen zu wetteifern. 1862 wagte der Deutschamerikaner Kapp in seinen „Rheinischen Industriebriefen" schon die Behauptung, die Zukunft Deutschlands ruhe fortan weniger auf dem Wissen der Universitätsjugend als auf der Tüchtigkeit der Techniker, Industriellen und besseren Handwerker.

Was sich da entwickelte, drängte zur Mechanisierung des Lebens, gelangte nach Jahrzehnten zu einer Einseitigkeit, deren Schlimmes heute mit Händen zu greifen ist. Es entsprach indes dem Geist der Zeit nach 1850 und konnte damals Großes erwirken. Materialistisch war dieser Geist. Die Schattenseiten des Materialismus enthüllen sich der Gegenwart immer mehr, sie hat den Kampf gegen den Materialismus aufgenommen. Falsch aber wäre, zu verkennen, was für den Aufstieg Deutschlands auch der Materialismus geleistet hat. Er erzog — wie man das rühmend zu nennen pflegte — das Volk der deutschen Denker zu einem Volk der Tat. Auch nach dieser Richtung ergab sich eines Tages übertreibende Einseitigkeit. Sie rief nach Umkehr. Doch deutsche Denker allein hätten damals nicht geleistet, was Bismarck seinem Volk zu leisten vorschrieb. Darum wirken Vorkämpfer des Deutschtums, die im Gegensatz zu Bismarck noch den alten, minder tatsachenfrohen Standpunkt wahrten, leicht doktrinär.

Soll daneben ein Wort des Bedauerns erklingen, daß Bismarck sein großes Werk nicht in einer minder materialistischen Zeit hat durchführen dürfen? Er selbst holte seine besten Kräfte nicht aus materialistischer Weltschau, ihm bedeutete der Geist noch immer viel. Der Nachwelt mußte er überlassen, die Gefahren zu erkennen, die in dem materialistischen Unterbau seiner Schöpfung nisteten. Überwunden sind sie auch heute noch nicht.

Seitdem Ludwig Feuerbach dem deutschen Materialismus die Bahn erschlossen hatte, war materialistisches Denken beträchtlich anspruchsvoller geworden. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts wurde es durch Jakob Moleschott, Karl Vogt und Ludwig Büchner zum unbedingten Widerpart alles Denkens, das noch andere als stoffliche Voraussetzungen der Welt



und des Menschen annahm. Hinzu kam ein übler Mangel an erkenntnistheoretischer Einsicht. Man fabelte von der Einheit „Kraft und Stoff", ohne zu bemerken, daß der Begriff Kraft in eine rein physisch sein wollende Naturwissenschaft geistiges Lehngut hineintrug. Dem Ausgang des Jahrhunderts blieb es überlassen, im phänomenologischen Positivismus und Relativismus Metaphysik vorsichtiger auszuschalten. Trotzdem konnte ein Naturwissenschafter von der Bedeutung und den Erfolgen Ernst Haeckels noch 1899 in seinen „Welträtseln" dieselbe erkenntnistheoretische Unbildung bewähren und Metaphysik treiben, während er nur naturwissenschaftlich zu denken und zu forschen vorgab.

Positivismus und Relativismus überwinden den Materialismus, sie rücken indes nur noch weiter ab von aller Metaphysik, bannen den Menschen nur noch unbedingter in das Bereich des Diesseits und entgotten die Welt um so wirksamer, weil sie sich naheliegenden Einwänden entziehen, die gegen den Materialismus erhoben werden können. In ihnen gipfelt die Weltanschauung des 19. Jahrhunderts. Wirkungsvolle Ansätze zu einer Umkehr bleiben dem 20. Jahrhundert vorbehalten. Es hat Metaphysik wieder zu Ehren gebracht, während bis etwa 1900 (natürlich auch vielfach hinterdrein) von den Gebildeten kaum ein Vorwurf schwerer empfunden wurde als die Anklage, Metaphysik zu treiben; es sei denn die andere Anklage, daß man an Gott glaube. Die Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Dichtung versteht nur, wer diesen Tatsachen der Weltanschauung gerecht wird.

Dank Karl Marx wurde der Materialismus auch das Glaubensbekenntnis der jungen Sozialdemokratie. 1867 beginnt sein Hauptwerk zu erscheinen: „Das Kapital." Dem Materialismus wurde dank Marx ein langes Nachleben geschenkt. Der russische Bolschewismus schwört auf Marx und huldigt deshalb ohne Rückhalt immer noch dem Materialismus. Wer anderswo mit dem Bolschewismus sich einig fühlt, steht auf gleichem Standpunkt. Der schwere Fehlgriff dieses Glaubensbekenntnisses ist, an die Stelle von Weltanschauung die Güterfrage zu setzen, die Entwicklung der Menschheit auf diese Frage zurückzuführen und aus ihr die Ziele der Menschheit, also auch ihr sittliches Verhalten zu bestimmen. Als ob Materialismus aus seiner diesseitigen Haltung jemals sittliches Werten hätte ableiten können. Wo immer er seinen Gedankenbauten eine Sittlichkeitslehre anfügen wollte, blieb sie Außenwerk, unorganisch verbunden mit diesen ihren angeblichen Voraussetzungen. Das gilt zum guten Teil auch von seiner Nachfolge, sogar von Nietzsche. Die Wissenschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts lernte mehr und mehr, die Welt mit Marx' Augen zu sehen. Ihr erschien als bestes Mittel der Erkenntnis gesellschaftliche Betrachtungsweise, vor allem meinte sie, Weltgeschichte ohne Rest auf den Gegensatz von Mein und Dein zurückführen zu dürfen. Noch wo sie nur Psychologie zu treiben vorgab, beharrte sie im Umkreis des Materialismus; denn diese Psychologie wollte ja nur feststellen, wieweit Körperliches sich im Menschen auswirkt. Sie trieb Seelenkunde vom Standpunkt der Naturwissenschaft, vielmehr der Naturwissenschaft des materialistischen Zeitalters. Auch die Erforschung der Natur schlägt heute entgegengesetzte Wege ein. Sie sucht sich der damals gewohnten Forschungsweise zu entziehen, die alle Vorgänge der Natur auf ein zwanghaftes Gesetz zurückführte. Solche Gesetze meinte man auch im Geistigen feststellen zu müssen. Wie froh waren wir um 1900, als wir nachweisen zu können meinten, ein Denker habe so und nicht anders denken, ein Künstler so und nicht anders gestalten dürfen. Die Freiheit des Geistes ist seitdem wieder zu besserer Anerkennung gelangt. Dem Wechsel der Gestaltungen in der Natur und im Wirken des Geistes geht die Wissenschaft heute nur noch aufmerksamer nach, gibt es aber auf, in diesem Wechsel eine feste Kette von Ursache und Wirkung zu sehen. Sie treibt Morphologie, sie ist nach



Hermann Friedmanns Ausdruck optisch und nicht haptisch.

Der Sozialdemokratie eröffnete sich um 1860 die Möglichkeit, minder eng mit dem Materialismus verknüpft zu werden, als es durch Marx geschah. Ferdinand Lassalle kam von dem Epheser Heraklit dem Dunkeln her. Heraklits ,,Panta rhei" ließ sich unschwer mit Hegel verbinden. Indem Hegel alles Sein in ein Werden wandelte, bahnte er relatives Werten an. Lassalle holte aus Heraklit und Hegel die Überzeugung, alle Einrichtungen des Staates seien nur relativ. Auch Marx arbeitete, wie ja schon Feuerbach, mit Denkmitteln Hegels. Lassalle indes wahrte nicht bloß größere Selbständigkeit gegen den Materialismus; ihm verband sich sozialdemokratisches Lebensgefühl mit starkem deutschen Volksbewußtsein. Von Lassalle aus hätte sich eine Sozialdemokratie entwickeln können, die minder international gefärbt gewesen wäre. Bismarck hätte solche Sozialdemokratie besser begriffen; tatsächlich gab es Stellen, an denen Lassalle sich mit Bismarck berührte.



119. Lassalle. Photographie

Die Auflösung, die sich um 1850 in der Philosophie vollzog, ließ noch eine Weltauffassung sich bilden, die der Sozialdemokratie völlig entgegengesetzt ist. Der Anarchismus Max Stirners überträgt auf den einzelnen alle Rechte, die der Sozialdemokrat dem gesamten Volke zuteilen möchte. Stirners Hauptwerk ,,Der Einzige und sein Eigentum" (1845) führte Feuerbachs Kampf gegen die Allgemeinbegriffe auf sittlichem und gesellschaftlichem Boden weiter und enthüllte sich in diesem Zusammenhang gleichfalls als Denkleistung des Materialismus. Auch ,,Mensch" ist ein Allgemeinbegriff; wer mit Feuerbach von den abstrakten Höhen solcher Begriffe in die unmittelbare Sinnenwirklichkeit hinabsteigt, findet nur im eigenen Ich etwas Festes und Greifbares. So wird nicht nur wie vom Materialismus der Begriff Gott, auch der Begriff Mensch entwertet. An die Stelle des Wahren, Guten, Rechten, Freien und aller verwandten Begriffe tritt das ,,Meinige". ,,Mir geht nichts über mich", erklärte folgerichtig Stirner. Ebenso folgerichtig verschob sich der Satz des Protagoras, der Mensch sei das Maß aller Dinge, bei Stirner zu der Behauptung, das Ich sei Maß von allem. Solcher Solipsismus war stärkster Gegenschlag gegen den Kollektivismus des 19. Jahrhunderts, dessen Kind die Sozialdemokratie war. Romantisches aus vorkollektivistischer Zeit erwachte in Stirner zu neuem Leben. Okkasionalismus, wie Carl Schmitt es nennt, steht im Hintergrund. Noch war die Zeit nicht so weit, um für Stirner gefügiges Ohr zu haben. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts wirkte er sich stärker aus, gestützt auf Nietzsche, dessen Lehre vom Übermenschen in verwandtem Sinne den Kollektivismus widerlegen möchte.

Wie immer, wenn überraschende neue Weltansichten hervortreten, dauerte es noch lange, ehe weitere Kreise sich ihnen anschlossen. Die Entgottung der Welt ist um 1850 schon lange auf dem Weg. Sie traf indes immer noch auf Menschen, die, von altem und festem Gottesglauben erfüllt, ihr kräftigsten Widerstand entgegensetzten. Noch konnte ein preußischer Staatsphilosoph wie Julius Friedrich Stahl vom Katheder erfolgreich pietistische Politik vertreten. Andere beharrten beim Glauben an den Teufel. Eine schwäbische Pietistin, Wil-

helmine Canz, stellte in dem Schlüsselroman „Eritis sicut Deus" (1853) die Tübinger Junghegelianer an den Pranger, denen sie zeitweilig Gefolgschaft geleistet hatte, und von denen sie abgefallen war.

In dieser Übergangszeit konnte Arthur Schopenhauer endlich zu dem Weltruf gelangen, den er, als 1819 sein Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung" zum erstenmal aufgelegt wurde, nicht erzielt hatte. Sein Weltbild umfaßte vielerlei, was dem Lebensgefühl der Mitte des Jahrhunderts entgegenkam. Nach den Enttäuschungen des Jahres 1848 durfte ein unentwegter Vorkämpfer des Pessimismus auf dankbare Zuhörer rechnen. Einer Umwelt, die sich von den Geisteswissenschaften zur Naturwissenschaft wandte, kam sein Verständnis für naturwissenschaftliche Fragen entgegen. Seine Mitleidslehre ist eine der Abwandlungen des Kollektivismus. Dem Zeitalter, das sich von der klassischen Philosophie abkehrte und sie schließlich nicht mehr verstand, ihre Werke nicht mehr zu lesen und zu begreifen fähig war, erwiesen Schopenhauers Schriften, daß ein Philosoph sich lesbarer und daher zugänglicher aussprechen könne als Kant, Schelling und vollends Hegel. Freilich bekannte Schopenhauer ohne Scheu seine metaphysischen Bedürfnisse und durfte von dieser Seite Anhänger nur im Kreise der Menschen erwarten, die noch nicht den Kampf gegen Metaphysik aufgenommen hatten. Wer sich ihm ergab, hatte überdies einen guten Teil der Philosophie des deutschen Idealismus dank Schopenhauer hinzunehmen, mehr jedenfalls als Schopenhauers Einwände gegen Träger der deutschen klassischen Philosophie erwarten ließen. Zwar knüpft er an Kant an und gilt manchem heute noch als rechter und eigentlicher Fortsetzer Kants. Wäre es indes nicht seltsam gewesen, wenn ein Denker, der wie Schopenhauer die Wesenszüge seines Weltbildes im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts festlegte, gar nichts mit der Romantik gemein gehabt hätte, also auch nichts mit Schelling? Schon sein Hinweis auf den Osten verbindet ihn mit Novalis und mit dessen Nachfolge, auch mit Görres. Und wenn er indische Lebensweisheit nur von der Seite nahm, die zur Weltverleugnung rät, entsprach das nicht dem „Nazarenismus" der Romantik?

Dem fortschreitenden Materialismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellte sich in Schopenhauer ein starkes Hemmnis in den Weg, vor allem im Bereich der Dichtung. Der Wirkung Schopenhauers entzog sich die Poesie nur schwer. Mochte immer der Materialismus auch in den Dichtern sich durchzusetzen beginnen, Schopenhauer verband sie gleichwohl auf lange Zeit hinaus mit dem deutschen Klassizismus Goethes. Scheidungen, die heute leicht vorzunehmen sind und in dieser Darstellung der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts längst sich geltend gemacht haben, waren damals noch unerreichbar; selbst die Wissenschaft sah sie noch nicht, geschweige denn der Dichter. So konnte alles Neue, das in dieser gärenden Zeit sich meldete, unbedenklich mit Goethe in Zusammenhang gebracht, Goethe mit dem Materialismus verwandter empfunden werden, als er tatsächlich war. Einem Erforscher neuerer Geisteswelt von Hermann Hettners Feinsinn vermengte sich Spinoza mit materialistischen Vorstellungen. Diesen falsch gesehenen Spinoza verknüpfte er mit Goethes Denken. Neben anderen wurde Hettner die Stütze des Glaubens, man beharre immer noch auf Goethes Standpunkt, als man von diesem Standpunkt längst ins Materialistische abgeirrt war. Solcher Glaube ist eine der Voraussetzungen deutscher Dichtung des Zeitalters, ihm haben die Dichter jener Tage zu danken, daß sie in echterem Sinne Dichter blieben als der Materialismus allein es zugelassen hätte. War nicht auch Schopenhauer Voraussetzung solchen Glaubens?



2. Zeitroman

Der Zug der Zeit nach 1848 richtete sich gegen den Geist und wollte an dessen Stelle den Stoff setzen. Noch war er nicht stark genug, um nicht auch Vorkämpfer des Geistes zuzulassen. Sie gewannen bald den Anschein, dem Gestern zu dienen und das Heute nicht zu begreifen. Neben einem schöpferischen Dichter, der wie Gottfried Keller zu Feuerbach sich bekannte, hatten diese Fürsprecher des Geistes keinen leichten Stand. Ein jüngeres Geschlecht wie das von heute, das dem Geist wieder zurückgeben will, was ihm der Stoff genommen hatte, kann ihnen gerechter werden. Einer aus dem jungdeutschen Lager, das schon dem Materialismus Spielraum gewährt hatte, Gutzkow, trat nach 1848 ausdrücklich auf die Seite der Geistesritter. Er tat es in einem Roman. Diese Dichtungsart war damals schon die rechte Ausdrucksform des keimenden Realismus geworden, im Widerspruch zum Jungen Deutschland, in einem Sinne, den das Junge Deutschland noch nicht ins Auge gefaßt hatte, als es der künftigen Dichtung ungebundene Rede zum Gesetz machte. Der Roman wird nach 1848 zum eigentlichen Sprachrohr aller Anliegen des Zeitalters, er beherrscht das gesamte Feld der Dichtung. An ihm läßt sich das Werden der Literatur daher am besten erweisen. Das Drama rückte in den Hintergrund. Wir Nachgeborene wissen heute, daß es gleichzeitig Großes leistete, zunächst dank Hebbel. Doch Hebbel bedeutete seinen Zeitgenossen auch nicht von ferne, was er um 1900 den Menschen wurde. Richard Wagner erwehrte sich nur mühsam seiner Gegner. Dank Emanuel Geibel bleibt Lyrik den Deutschen von damals noch geläufig. Geibels Lyrik wurde sogar überschätzt; die Nachwelt sieht in ihr eine viel eingeschränktere Spiegelung der Zeitanliegen als im Roman.

Der romantischen Nachfolge ,,Wilhelm Meisters" hatte das Ausland nur wenig zu geben. Sie wehrte sich gegen Walter Scott, konnte freilich nicht verhindern, daß man seine Romane reizvoller fand als die heimischen. Das Junge Deutschland huldigte wie sonst auch auf diesem Gebiet den Franzosen und wetteiferte mit George Sand. Inzwischen waren im Ausland neue Romandichter erstanden, deren Werke schlechthin alles Deutsche in Schatten zu stellen drohten. Zwei ungewöhnliche Erzählerbegabungen hatten sich eingestellt: in Frankreich Honoré Balzac, in England Charles Dickens. Auch die Gegenwart nennt immer noch gern ihre Namen, wenn sie von groß angelegter Prosaepik zu berichten hat, und weckt dabei den Eindruck, unter den Deutschen reiche keiner an die beiden heran. Balzac erfuhr solche hohe Wertung allerdings erst viel später; die Zeitgenossen, auch in Frankreich, rückten ihn hinter George Sand zurück. Um so kräftiger bannte der französische Erzähler, der die Stoffe und die Mittel von Balzacs ,,Comédie

FERNANDE.

(AUS DEM ROMANE „JACQUES".)



DIESER Roman gehört für die Verehrer der ersten Sand'schen Epoche zu den geliebtesten. Und das mit Recht. — Man kann die absonderlichen Unzufriedenheiten Jacques' und Silvia's socialen Spleen nennen: man kann nachweisen, dass ihre idealen Verlangnisse in der menschlichen Gesellschaft nie eine vollständige Form finden werden: — hat man aber damit dem Romantiker das Recht genommen, seine Hauptfiguren auf solche ideale Anschauung zu stützen? — Wenn der Autor nur die nahe liegenden Klippen umschifft, die Klippe der Ueberspannung und die Klippe der Manierirtheit.

120. Seite aus: George Sands Frauenbilder, geschildert von H. Laube. Brüssel 1845

humaine" unbedenklich in den Dienst des Schauerromans stellte, Eugen Sue. Manche von den Zügen des Schauerromans ließen sich auch bei Dickens antreffen, wie überhaupt im 19. Jahrhundert der französische und englische Roman weniger Scheu vor derben Spannungsmitteln hat als der deutsche. Mit Dickens berührt sich Sue auch als Vorkämpfer der Enterbten und Unterdrückten; nur bleibt das bei Sue wirkungssichere Mache. Völlig scheidet sich Dickens von Sue durch die Stimmungsfarbe, in die er seine Dichtung taucht. Er ist Humorist und dadurch glücklicher Erbe des englischen Romans aus dem 18. Jahrhundert. Sein Humor mildert die grellen Farb- und Lichtgegensätze, die bei Sue, doch auch bei Balzac bestehen. Deutschem Formgefühl kam das entgegen. Auch der Deutsche war längst gewohnt, die alltägliche Wirklichkeit mit Humor zu durchleuchten. Seine Dichter, am unbedingtesten Jean Paul, hatten Gleiches getan. Noch waren ihnen die Lagen der Seele, die wie ein Entdecker Balzac ergründet und dargestellt hatte, besonders die Seelenerlebnisse der Frau, zu fremd, als daß sie nicht die schlichtere Behaglichkeit von Dickens' Menschen höher geschätzt hätten. Balzacs Fähigkeit, sich in gegensätzliche Menschen hineinzudenken und ihnen gerecht zu werden, war dem Deutschen damals noch nicht geläufig. Er freute sich, in Dickens' Werken das edle Gemüt eines echten Dichters zu spüren. Menschliche Torheiten und Laster und alles Traurige, das sie erwirken, wies auch Dickens auf, er zeigte zugleich, wie gerechte Vergeltung den Missetäter bestraft. Neben der Nachtseite der Menschheit blieb bei Dickens immer noch viel Raum dem Liebenswerten und Ehrwürdigen. Die wachsende Wirklichkeitsfreude des Realismus fühlte sich durch Dickens gefördert; er half den deutschen Erzählern sich wieder von Frankreich loslösen. Ein guter Teil Erzählungskunst der großen deutschen Realisten läßt sich auf die Formel zurückführen: Abkehr von Frankreich und Hinwendung zu England, Verzicht auf die Motive des französischen Romans, zumal auf ihre Gestaltung durch Sue, und froher Wetteifer mit Dickens' innerlicherer Kunst. Ist es ein Zufall, daß die meisten der Romandichter des Zeitalters ihre Werke humoristisch färben, entweder ausgesprochene Humoristen sind oder mindestens ein paar Tropfen Humor ihrem Trank beimischen? Freytag, Raabe, Reuter, Ludwig, Keller weisen solche Abstufungen humoristischer Weltschau. Verwandtes klingt noch bei Heyse an. Nicht bei Stifter, kaum bei Auerbach; Gutzkow und Spielhagen entbehren völlig des Humors.

Gutzkows unersättlicher Ehrgeiz leitete ihn auch, als er mit den „Rittern vom Geist" 1850/51 vom Drama zum Roman zurückkehrte. Außerordentliches sollte entstehen, der Roman eine ganz neue Wendung nehmen. Gutzkow bot sofort ein bannendes Schlagwort; den Romanen des Nacheinanders, die bis dahin in der Weltliteratur hervorgetreten waren, wollte er Romane des Nebeneinanders entgegenstellen. Ein Nebeneinander besteht schon bei Sue, sogar bei Balzac. Eines der merklichsten Kennzeichen von Sues Erzählung ist, von Gesellschaftsschicht zu Gesellschaftsschicht zu führen, aus dem Tiefsten heraus zur Höhe, in mittlere Lagen hinein und wieder weiter in raschem Wechsel. Spannung ist durch dies Mittel leicht zu erreichen und auf langer Strecke wirksam zu erhalten. Eine Persönlichkeit des Romans, am liebsten der Held, gerät am Ende eines Kapitels in größte Lebensgefahr; Rettung scheint ausgeschlossen. Doch ehe der Leser erfährt, daß der schlimme Augenblick wie durch höhere Schickung glücklich überwunden werden konnte, muß er lange warten. Denn zunächst beginnt nach dem tiefaufwühlenden Kapitelschluß eine lange Reihe neuer Abschnitte, die in ganz anderen Schichten spielen und von ganz anderen Menschen berichten. (Kaum erhält sich ein anderes Mittel, Spannung lange zu wahren, gleich unverändert in späterer Erzählung bis heute.)

Gutzkow erweist sich als rechter gewissenhafter Deutscher, indem er überpfefferte Reiz-



mittel Sues für ein ernstgemeintes Rezept nutzt. Ihn mochte die Absicht beseelen, Unkunst durch den tiefen Sinn zu adeln, mit dem sie verwertet wurde. (Auch in jüngster Zeit wagen deutsche Erzähler Ähnliches.) Wesentliches Ergebnis blieb für ihn, daß er in dem Nebeneinander der Gesellschaftsschichten ein umfänglicheres Abbild der Zeit geben konnte.



Der Ritter vom Geiste
Der Ritter, der mit seines Geistes Lanze
Die ganze Welt von Wahn und Trug befreite,
Führt einen Löffel in dem Lorbeerkranze,
Seit häuslich er dem Kochherddienst sich weihte.

121. Karikatur auf Gutzkow von H. König

Zeitroman gleich dem jüngeren „Zauberer von Rom" Gutzkows sind die „Ritter vom Geist". Goethe war erst in den „Wanderjahren" dem Zeitroman nahe gekommen, mochten auch die „Wahlverwandtschaften" in Menge Lieblingsbräuche ihres Zeitalters festhalten. Nachfolge der „Wanderjahre" sind, wie im übrigen, Immermanns „Epigonen" und „Münchhausen", indem sie, noch bewußter und vollständiger, ihre Zeit abspiegeln wollen. Als Balzac seine Romane zur „Comédie humaine" zusammenschloß, ging auch er auf eine Kulturgeschichte seines Zeitalters aus. Die „Ritter vom Geist" und „Der Zauberer von Rom" fügen gleich Immermann Persönlichkeiten, die im deutschen Leben eine mehr oder minder wichtige Rolle gespielt hatten, in den Gang der Handlung hinein. Sie taufen diese Persönlichkeiten um und gewinnen dadurch etwas vom Schlüsselroman. Die „Ritter vom Geist" bieten einen Lösungsversuch für die politischen und gesellschaftlichen Fragen des Augenblicks, den „Zauberer von Rom" trägt die unbestreitbar richtige Einsicht, daß der Katholizismus von neuem zu Macht und zu entscheidender Bedeutung im Weltgeschehen emporsteige.

Größe der Anlage, Reichtum an scharfumrissenen Gestalten, Einsicht in die Zeitverhältnisse und Wert des durchgeführten Gedankens zeichnen beide Werke aus. Die „Ritter vom Geist" erstreben noch Wichtigeres; neben ihnen bleibt der Vorzug des „Zauberers von Rom" das scharfsinnige Erspüren von Zusammenhängen, die in der Zeit lagen, aber den meisten noch nicht aufgegangen waren. Die „Ritter vom Geist" wollen nichts Geringeres leisten als Aufdeckung des rechten Weges, Deutschland oder vielleicht sogar die Welt aus den Tiefen der Wirrnisse des Augenblicks emporzuführen. Es war ein schwerer Irrtum Gutzkows, eine Heilung, die von der Tatkraft eines weltkundigen großen Staatsmannes geleistet werden sollte, vom Geist allein zu erwarten, in einem Augenblick, der den Geist politisch hatte versagen sehen. Andere wie Robert Giseke und Adolf Widmann hatten 1850 nur Mißgunst bereit für die erfolglosen Umstürzler aus der nächsten Vergangenheit. Der Jungdeutsche Gutzkow rechtfertigte in seinem Roman zwar nicht das jungdeutsche Gefolge, das 1848 gescheitert war. Doch er vertraute noch immer auf die Mittel, mit denen seine Altersgenossen einst den Kampf gegen Bestehendes aufgenommen hatten. Schon die Überschrift des Romans beweist das. Etwa ein Vierteljahrhundert früher hatte in der „Bergidylle" der „Harzreise" Heine voll Siegeszuversicht von den Rittern gekündet, die der Heilige Geist erwählt habe, seinen Willen zu erfüllen, und sich selbst als ein solcher „Ritter von dem Heiligen Geist" vorgestellt. Gutzkows Roman bietet ausdrücklich das Programm eines Bundes des Geists gegen den Mißbrauch der physischen Gewalt. Organisiert sollte werden, was in jeder Menschenbrust so tief begründet war, daß der einfachste Verstand es fassen könne. Ein Bund, der diese schlichte Begriffswelt nur ein halbes Jahrhundert lang vertrete, müsse notwendigerweise alles bestehende Unheil verschwinden lassen und einer besseren Welt das Tor öffnen. Dem Geist und nicht dem Geld wird die Lösung anvertraut. Vorgang des Romans ist ein Prozeß um Millionen; sie sollen dem Bund zur Stütze dienen. Die Zeugnisse, die den Prozeß zugunsten des Bundes entscheiden können, werden gefunden, aber dann gestohlen und verbrannt. So wird ein großer Aufwand umsonst vertan, doch zugleich wieder einmal eine falsche Tendenz überwunden. Dem deutschen



122. Illustration von Menzel zu Auerbachs „Blitzschlosser von Wittenberg". Aus Auerbachs Deutschem Volks-Kalender v. J. 1861

Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts blieb das eine liebe Gewohnheit; er vernichtet gern mit einem Schlag, was in bester Absicht und mit rastloser Anspannung aufgebaut worden war, damit das wahre Gute und Rechte desto unbedingter zum Sieg gelange.

Der Größe der Absicht war Gutzkows Künstlertum nicht gewachsen. Das Ganze der beiden sehr umfangreichen Romane fand keinen festen Zusammenschluß. Einzelnes, wie besonders die Abzeichnung der aus dem Leben gegriffenen Menschen, glückte. Doch Gutzkow, der vom jungdeutschen Tagesschriftstellertum herkam, wahrt zu gern den Ton des Leitartikels, als daß kunstvolle Gestaltung von Menschen sich ungebrochen durchsetzen könnte. Auerbach stellte sich niemals gleich riesige Aufgaben. Die Zeitromane, mit denen er nach 1848 hervortrat, griffen immer nur eine einzelne Erscheinung des Lebens heraus und beleuchteten sie vom Standpunkt des Sittlichen. Adel, Fürstentum, Industrie mißt Auerbach an seinem sittlichen Maßstabe. Schon ist er schlichter bürgerlich als Gutzkow, weiß auch, daß er dadurch der Aufklärung des 18. Jahrhunderts ganz nahekommt. Wie sie vertritt er das Gesunde; er findet es im Bauernstand wieder, den ja seine Dorfgeschichten längst gezeichnet hatten. Den Menschen Gutzkows bleibt immer noch viel von dem Romantischen des jungdeutschen Wesens. Auerbach erkennt solch einer verspäteten Romantik ein Lebensrecht nicht mehr zu. Aber wie unbedingt er auch für den einfachen, gesunden Menschenverstand eintritt, etwas von romantisch-jungdeutschem Menschentum besteht auch bei ihm weiter, besonders in der Zeichnung der Frau. Zwar scheitert sie, wenn sie die Grenzen der Tätigkeit des Weibes erweitern will, oder geht vollends unter; ein verklärender Schimmer aber liegt auf solchem Untergang, es ist doch, als bliebe dem Schönen in dieser Welt nur das eine Los, zugrunde zu gehen. Auerbachs Erzählungsweise hat von vornherein gewinnendere Züge als die Gutzkows. Nur engt auch er Menschendarstellung ein durch Überfülle von Reflexionen. Er war sich bewußt, das Gespräch geistvoll würzen zu können, schenkte gleiche Begabung den Persönlichkeiten seiner Erzählungen, die ihm als Sprachrohr dienen mußten, überschüttete indes auch auf eigene Rechnung den Leser mit einem Reichtum von maximenhaften Bemerkungen; sie erschienen einer späteren Zeit, die grundsätzlich den Dichter nicht in seine Erzählungen hineinreden lassen wollte, bald als zu wenig von Geist beschwert, um volles Lebensrecht zu haben.

Gegen die Reflexion in der Erzählung kämpfte am erbittertsten gerade der deutsche Romanschriftsteller, der in den nächsten Jahrzehnten als rechter Fortsetzer Gutzkows, in gewissem Sinne auch Auerbachs sich betätigte. Er scheidet sich deutlich von Freytag, Raabe, Keller,

Ludwig und ihren nächsten Genossen. Er hat zunächst den stärksten Erfolg und gilt jahrzehntelang als der beste. Dann vollzieht sich ein Rückschlag, dessen Folgen immer noch zu beobachten sind. Trotzdem bleibt auf lange Zeit hinaus seine Ansicht von den Aufgaben und von der Gestalt epischer Erzählung wirksam. Erst um 1900 treten Einwände auf, sie setzen sich indes nur langsam durch. Friedrich Spielhagens Theorie des Romans ist dem Darsteller deutscher Dichtung des 19. Jahrhunderts deshalb wichtiger als alles, was Spielhagen selbst auf dem Weg zu dieser Theorie, dann gestützt auf sie, geschaffen hat.

Wie Gutzkow und Auerbach pflegt Spielhagen den Zeitroman. Er begleitet das Werden Deutschlands in einer langen Reihe Erzählungen von vormärzlicher Zeit bis ans Ende des Jahrhunderts. 1861 beginnt er mit den „Problematischen Naturen", schreitet weiter zu den Ereignissen der sechziger Jahre und wagt sich an Persönlichkeiten heran, die damals die deutsche Sozialdemokratie zu begründen strebten. Die Gründerzeit vor 1873 und ihr Zusammenbruch werden dann Gegenstand seiner Romane. Wesentlich aber dreht sich sein Sinnen und Dichten um die Gestalt Bismarcks. Er bekämpft Bismarck und macht ihn für alles verantwortlich, was an Bedenklichem und Gefährlichem in der Zeit sich zeigt. Spielhagen ist Parteimann, in strengerem Sinne des Worts als Gutzkow und Auerbach. Er vertritt ein liberales Glaubensbekenntnis und befehdet das Junkertum, befehdet auch in Bismarck zunächst den Junker. Sein Kampf gegen Bismarck trug ihm den Vorwurf ein, daß er seine Zeit nicht verstanden habe. Etwas Zeitverneinendes zieht sich gewiß durch seine ganze Schriftstellerei hindurch. Wer seine Romane wie Zeugnisse der Zeitgeschichte faßt, könnte nie ermessen, welchen Aufschwung deutsches Wesen damals genommen hat. Er war indes mehr, als man es vor kurzem noch zugeben wollte, berechtigter Anwalt des alten deutschen Idealismus im Widerstand gegen eine Mechanisierung, die sich freilich erst gegen 1900 durchsetzte, deren Anfänge er indes früher erkannte als die andern um ihn herum. Allerdings glückt es ihm fast nie, den Menschen einwandfrei zu gestalten, den er bejaht und der in materialistischer Zeit den alten deutschen Idealismus aufrecht erhält. Als Parteimann scheidet er deutlich zwischen denen, die er schätzt, und denen, die er verurteilt. Greifbarer werden ihm meist seine Gegenfüßler. Ostelbische Gewaltmenschen gewinnen bei ihm feste Umrisse, dagegen bleibt der Lieblingsheld Spielhagens von Anfang an eine recht gemischte Natur, ein Mittelding von Adel und Bürgertum, ein unwiderstehlicher Herzensbezwinger, der freilich seine Erfolge weit weniger seiner bürgerlich-liberalen Gesinnung als den Eigenheiten dankt, die ihn mit



123. Friedrich Spielhagen.
Gemälde von Arthur Weiß

dem Adel verbinden und die er treffsicherer geltend macht als die Adligen seiner Umwelt. In beträchtlichem Gegensatz zu dem deutschen Roman seit Goethe arbeitet Spielhagen in seinen Lieblingshelden den Mann heraus, der alles kann, in jeder Lage sich behauptet, klüger und scharfsinniger ist als die andern, den zu lieben jede bessere Frau sich verpflichtet fühlt. Heinse hatte mit mehr Recht einen solchen Menschen gestaltet, als er in Ardinghello einen uomo universale der Renaissance vorstellte. In Spielhagens Erstling war der Held Oswald Stein noch nach einem Wort Goethes den problematischen Naturen zugezählt worden und untergegangen. Fast zwanzig Jahre später trägt Gerhard von Vacha in „Plattland" immer noch viele der Züge Oswald Steins, obwohl inzwischen Spielhagen mehr und mehr zu der Überzeugung gelangt war, die Hauptgestalt des Romans erfülle wesentlich nur die Aufgabe, in sich den ganzen Vorgang zu spiegeln. Ein solcher Mittelsmann gestattete dem Erzähler, sich so wenig geltend zu machen, wie Spielhagen es forderte. Im Ich-Roman hatte Spielhagen die hohen Ansprüche erkannt, die sich an die Erzählungskunst stellen, wenn der Dichter sein Amt an einen anderen abtritt. Dem Er-Roman gilt es sonst als selbstverständliches Recht des Erzählers, alles zu wissen und von allem zu melden, was in den Menschen der Dichtung und um sie herum sich abspielt. Der Ich-Erzähler hat sein Wissen zu rechtfertigen, kann, was er nicht unmittelbar selbst miterlebt hat, nur dann vorbringen, wenn ein anderer es ihm mitgeteilt hat. So hielt es schon, Spielhagen wußte das wohl, die Odyssee. Ihn selbst lockte, nachdem er einen Ich-Roman verfaßt hatte, die Aufgabe, solcher Schwierigkeit auch im Er-Roman Herr zu werden. Er verbot daher dem Er-Erzähler jede Äußerung, die allein auf dessen Rechnung kam, und legte damit dem Epiker ein Gesetz auf, das tatsächlich vom Dramatiker erfüllt werden muß, dem echten Erzählerton aber widerspricht; ein Gesetz, so schwer, daß Spielhagen selbst es nie ganz erfüllen konnte. Dennoch machte er Schule. Mehr und mehr nahm Erzählung die Gestalt des Dramas an; das Gespräch drängte sich vor, und was zwischen den Gesprächen eingefügt wurde, näherte sich der Bühnenangabe. Oder aber die Teile der Erzählung, die nicht zwischen Anführungszeichen standen, boten nicht unmittelbar Bericht, sondern sagten, was die Gestalten des Romans erblickten oder vernahmen.

Objektivität des Erzählens schien dadurch gesichert. Doch Spielhagen, der als Erzähler sich selbst nach Kräften dem Leser nicht fühlbar machen wollte, ließ daneben um so deutlicher erkennen, was ihm lieb war und was nicht. Subjektivität der Gesinnung verband sich mit Objektivität der Darstellung. Das erschien eines Tages unerträglich, nachdem fortschreitende Entwicklung die Anforderungen an die Objektivität des Erzählers auch auf seine Gesinnung ausgedehnt hatte. Nun sollte der Dichter für alle seine Menschen gleiches Verständnis bewähren. Daß Spielhagen dies nicht tat, verband ihn mit der Vergangenheit, zunächst mit den Jungdeutschen. Sie wollte er überwinden, an die Stelle der interessanten Zerrissenen tatfrohe Bürger setzen. Noch immer aber blieb auf seinen Menschen romantischer Schimmer liegen; Romanhaftes nicht nur im Sinne der Romantik, auch der Schauerdichtung war ihm unentbehrlich. Pariser Erzählung von großen Verbrechern wirkte sich in ihm um so rückhaltloser aus, weil er seine Romane gern in Berlin spielen ließ und nach Berlin Vorgänge verlegte, wie sie der Schauerroman aus der Pariser Umwelt zu berichten pflegte. Das abenteuerlich Romanhafte, das er einer deutschen Großstadt schon damals zuwies, trägt er zuweilen auch in freie norddeutsche Landschaft hinein, ein Meister in der Wiedergabe der Stimmungen von Land und Meer. „Plattland" hat ein weit zurückliegendes, unaufgeklärtes Verbrechen zur Voraussetzung, seine langsame Enthüllung bedingt starke Spannung.

Der ganze Bestand an Romanhaftem der Menschen und Vorgänge wäre minder fühlbar,



wenn Spielhagen seine Erzählungen auch nur ein wenig mehr in humoristisches Licht gerückt hätte. Jedoch gerade die strengen Ansprüche seiner Lehre vom Erzählen widersprechen zu ausdrücklich den lässigen Bräuchen der Humoristen. So steht er zu seiner Zeit Dickens am fernsten. Auch das verbindet ihn mit dem Jungen Deutschland und scheidet ihn von der geschlossenen Gruppe der großen realistischen Romandichter.

Ihnen stand nicht im Wege, was von Spielhagen dem Erzähler zugemutet wurde, sie kümmerten sich nur zum Teil um künstlerische Selbstbesinnung. Gottfried Keller verwehrte dem Dichter jedes Mühen um Grundsätze seines Schaffens. Raabe und Reuter schrieben nie auf, wie sie es hielten oder wie man es halten sollte, wenn man dichtete. Heyse und Storm hatten mehr zu sagen, wenn sie für ihr eigenstes Gebiet, für die Novelle eintraten. Storm verrät dabei — und ebenso, wenn er vom Wesen echter Lyrik spricht — wider seinen Willen, wie schwer es ihm wurde auszusprechen, was er als künstlerisches Gefühl in sich trug. Ludwig hingegen ergründet zuletzt die Kunst des Erzählens ebenso wie die des Dramas. Ungewöhnlich fein Beobachtetes äußerte er besonders über Dickens. Freytag gelangte über seine „Technik des Dramas" (1863) nicht hinaus zu einer Technik der Erzählung, aber er forderte von dem Erzähler gern, was ihm als künstlerischer Begriff am Drama aufgegangen war; humoristische Dichtung gewann in seiner Hand ungewohnte Strenge des Aufbaus.

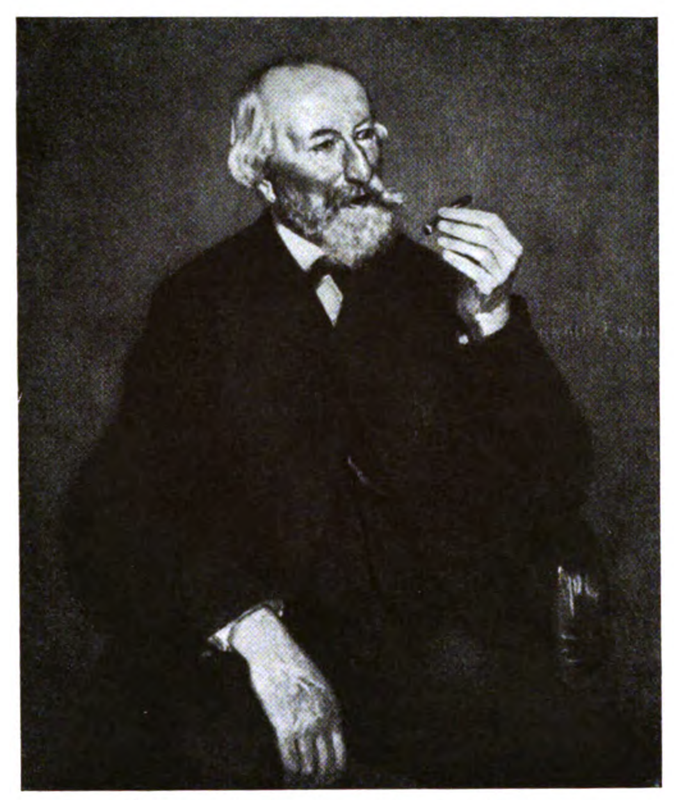
3. Reuter und Freytag

Jeder der Humoristen, die in den fünfziger Jahren auftraten, ist eine scharfumgrenzte Persönlichkeit, gibt daher auch seinem Humor einen eigenen Ton. Raabe ist etwas ganz anderes als Reuter, Freytag etwas anderes als Keller; und Ludwigs Humor scheidet sich ebenso deutlich ab. Ludwig nimmt Mundart zu Hilfe, den Eindruck des Komischen zu steigern, Reuter spricht nur in Mundart, Freytag und Raabe meiden sie. Keller nahm die eine und andere Schweizer Wendung mit, aber ihm lag daran, wenn er schrieb, allgemeindeutsche Dichtersprache zu bieten, mochte er nach Schweizer Brauch im mündlichen Verkehr mit seinen Landsleuten auch bei der Mundart beharren. Seit Keller nutzen Schweizer Erzähler unbedenklicher die Idiotismen ihrer Heimat, doch schon Keller hätte sich darauf berufen dürfen, daß deutsche Dichtersprache seit den Anfängen des 18. Jahrhunderts gern aus dem Born des Schweizerischen geschöpft hatte. Dichtung in Mundart wehrte er ab und befürchtete von ihr eine Einbuße an Kultur.



124. Fritz Reuter. Gemälde von Spangenberg. Berlin, Nationalgalerie (Bildnissammlung)

Mundartdichtung ist sich bewußt, daß sie schon durch ihre Tönung mindestens den lockt, der die Mundart versteht. Wer fühlte sich nicht beglückt, wenn er gedruckt wiederfindet


125. Klaus Groth. Gemälde von Bokelmann

oder auch von der Bühne herab hört, was ihm von früh auf gewohnte Ausdrucksweise war oder mindestens um ihn herum erklang, während er sonst es in kulturbetonten Äußerungen nicht anzutreffen gewohnt ist? Ein komischer Beigeschmack bleibt trotzdem bestehen; deshalb taugt Mundart dem Humoristen. Das gilt schon von Hebel, auch von Gotthelf. Ein guter Teil von Reuters Wirkung (sie erstreckte sich bald weit über plattdeutsches Land hinaus) ruht in diesen Voraussetzungen. Doch er wäre nur Vertreter von Komik, hätte er nicht noch anderes zu bieten. Traurige Schicksale durchlebt er, lange Jahre hindurch schmachtet er als Opfer des Rückschritts im Gefängnis. Andere hätten aus solchen Erlebnissen nur Gift gesogen und, endlich erlöst, voll Erbitterung erzählt, wie an ihnen gesündigt worden war. So gemeint ist ein Werk von nachhaltiger Wirkung in der Weltliteratur: Silvio Pellicos „Le mie prigioni". Humor im edelsten Sinne des Worts machte es Reuter möglich, von seiner Festungszeit sogar ergötzlich Komisches zu berichten. Nur wer auf hoher Warte steht, ist solchen Humors fähig. Und wie hier trübste Lebensvorgänge hoch genug emporgehoben werden, um in ihrer Spiegelung noch Lachen zu wecken, so lenkt ein andermal Reuter das miterlebende Herz des Lesers mit sicherer Hand unmittelbar aus drastischer Komik zu schwerer Erschütterung hin.

Reuters Dichtung ist Heimatkunst. Der Mecklenburger spricht sich in seiner Sprache aus, in gebundener und ungebundener Rede erzählt er aus der Vergangenheit und aus der Gegenwart der Heimat. Reuter hatte Wegbereiter, die unmittelbar vor ihm auftraten, den humoristischen Prosaerzähler John Brinckmann und den Lyriker Klaus Groth. Brinckmann berichtet in Stammtischlaune manche Anekdote so glücklich wie Reuter. Er hebt in zusammenhängenden Erzählungen gut die Menschen voneinander ab. Aber nicht nur ist das Gebiet Reuters größer, er dringt vielmehr zu geschlossenen Dichtungen von größerem Umfang und in ihnen zu schöpferhafterer Menschengestaltung vor. Einen Onkel Bräsig zu schaffen, ist nur ihm gelungen. Breitspurig ist ja sein Erzählen wie alles Berichten, das eine humoristische Wirkung vom Anfang bis zum Ende festhalten will; solcher Ausdrucksart liegt es nahe, der Episode sehr viel Raum zuzuweisen. Doch der Bau seiner Erzählungen bewährt den feinfühlenden Künstler. Die Menschen gewinnen je nach der Bedeutung für das Ganze auch ihren Anteil am Vorgang, und was der einzelne erlebt, wird mit fester Hand vom Beginn bis zu einem greifbaren Ziele durchgeführt. Behutsam rückt er die, denen seine Liebe gehört, dem Leser nahe, zumal die Einfachen und Anspruchslosen. Nur in seinen Anfängen läßt er gesellschaftlich umstürzenden



Gustav Freytag in seinem Garten zu Siebleben bei Gotha.
Radierung von Karl Stauffer, Bern.

Der Nachsommer
von
Adalbert Stifter
Erster Band

Gustav Heckenast in Pesth

Der Nachsommer
von
Adalbert Stifter
Dritter Band

Gustav Heckenast in Pesth

Titel der Erstausgabe des „Nachsommer", I. und III. Band (1857).

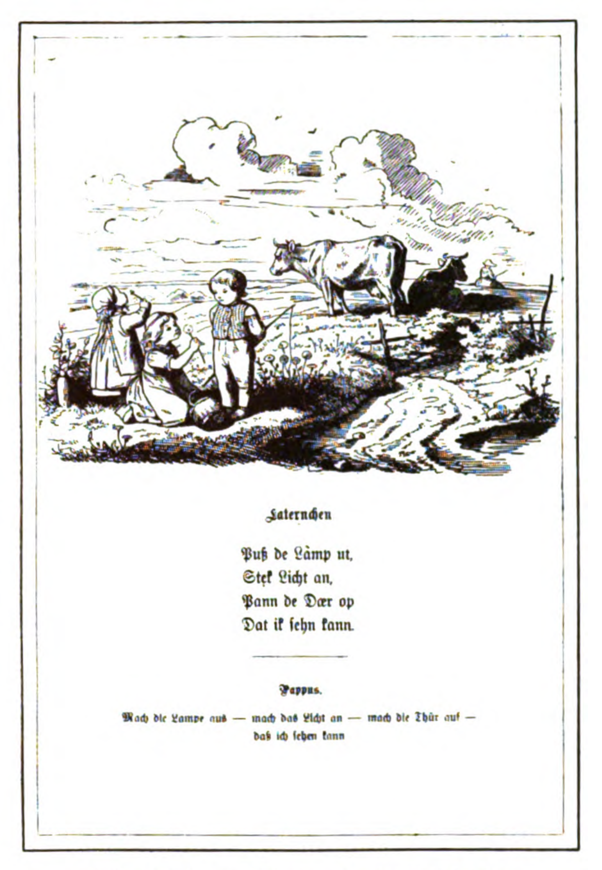
— 254 —

Stört't hei entlang de stillen Straten;
Un achter em de Vagel schriggt:
„„Fluch! Dreimal Fluch den willen Mürder!““ — —
De Vier, de stahn ahn Luft un Athen,



As wiren s' bannt up dese Stell.
„Dat is hei!“ röppt tauletzt de Snider,
„Dat is de olle Smädgesell!
De hett dat dahn, de ded de Daht:“

126. Holzschnitt von Otto Speckter
zu Reuters „Hanne Nüte“
(Wismar und Ludwigslust 1865.)


Laternchen

Puß de Lamp ut,
Stek Licht an,
Pann de Dœr op
Dat ik sehn kann.

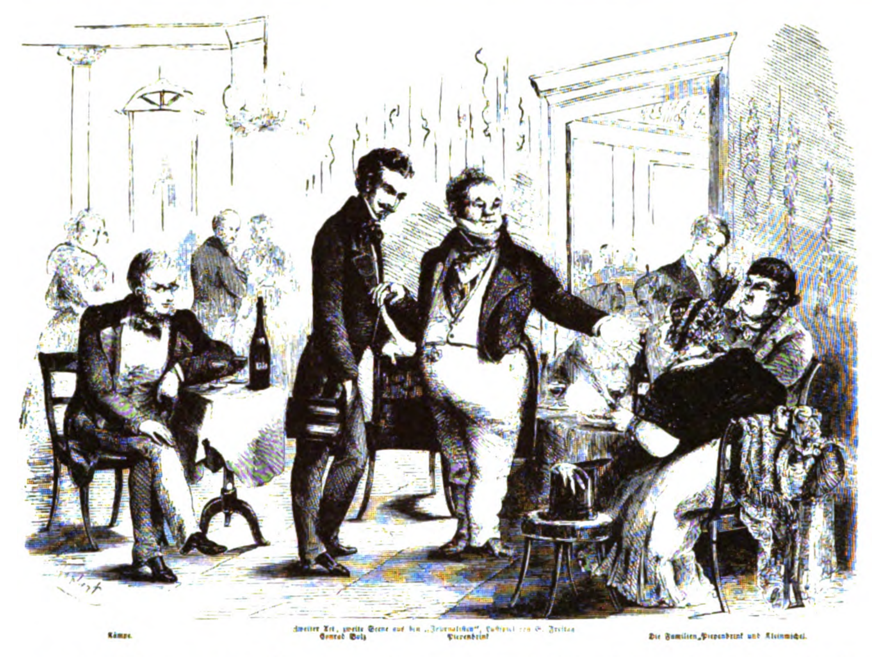
Pappus.

Mach die Lampe aus — mach das Licht an — mach die Thür auf —
daß ich sehen kann

127. Holzschnitt von Ludwig Richter
zu Klaus Groths Kinderreimen
(Leipzig 1858.)

Absichten Raum, in der Verserzählung „Kein Hüsung“ (1858). Mißstände des Bauernlebens, wie sie schon J. H. Voß in Idyllen aus dem Leben der ostelbischen Leibeigenen dargestellt hatte, enthüllt Reuter hier, empört über die ichsüchtige Willkür, mit der die Grundherren ihre Untergebenen ins Unglück stürzen. Diesmal hat Humor nichts zu verklären. Die anderen Verserzählungen Reuters legen umgekehrt starken Ton auf Komik.

Klaus Groth fürchtete, der Mecklenburger würde durch Reuter zur komischen Figur, und meinte, in Reuters Versen einen Augiasstall von Grobheit und Plumpheit anzutreffen. Reuter wehrte Groths Urteil kraftvoll ab, erreichte auch, daß Groth es zurückzog; tatsächlich verblieb aber zwischen ihnen ein unüberbrückbarer Gegensatz. Groth möchte als Lyriker die Gefühlswelt Heines und Lenaus plattdeutsch reden lassen. Ursprünglicher und echter, auch freier von Überschwang und Überlegung betätigt sich seine epische Begabung, wenn er, was in Volk und Familie seiner Heimat vor sich geht, nur als Beobachter sehen will. Da wie dort liegt ihm daran, sein heimisches Platt wieder den Höhen der Dichtung zuzuführen. Noch waren weite Strecken norddeutschen Landes der Herrschaft der Dänen unterworfen; um so wichtiger war ihm, den Wert seiner engeren Heimatgenossen auch in seiner Dichtung erkennbar zu machen. Reuters Drastik schien solche Absichten zu hintertreiben. Reuter selbst wurde im Fortschreiten zu einem glücklicheren Anwalt der Niederdeutschen und warb ihnen



128. Aufführung von Freytags ,,Journalisten" (II. Akt, 2. Szene) in Berlin im Jahre 1853
(Aus der Leipziger Illustrierten Zeitung)

zuletzt mehr Freunde als Groth.

Gustav Freytag läßt seinen Humor nur dann und wann in seinen Erzählungen aufblitzen. So meidet er es von vornherein, den lässigen Schritt der humoristischen Erzählung von Reuters Art anzuschlagen. In seiner Spätzeit verstummt sein Humor fast völlig. Sein umfangreiches letztes Werk, die Romanfolge ,,Die Ahnen", gehört schon einer Zeit an, die sich deutlich von den Stimmungen des großen deutschen Realismus abgekehrt hat. Frühgermanische Vergangenheit zu zeichnen, gestatten sich die ,,Ahnen" eine feierlich getragene Ausdrucksweise, die in ,,Soll und Haben" (1855) und in der ,,Verlorenen Handschrift" (1864) undenkbar gewesen wäre. Immer noch zielen auch die ,,Ahnen" auf eine Rechtfertigung pflichttreuer deutscher Arbeit. Wenn sie indes den Bürger, der in jüngerer Zeit solche Arbeit leistet, zum Abkömmling eines germanischen Fürstengeschlechts machen, überwinden sie nicht den Eindruck eines Abstiegs vom Einst zum Jetzt. Selbstbewußter sang im 19. Jahrhundert vielleicht kein deutscher Dichter das Hohelied von dem Wert des Bürgers. Die Grenze des Bürgertums, der Zug zum Philisterhaften, der ihm anhaftet, macht sich dem Beschauer heute in Freytags Erzählungen um so stärker fühlbar. Jungdeutsche Lebenshaltung glaubte Freytag am sichersten zu überwinden, wenn er sein Volk zu stiller, treufleißiger Arbeit aufrief. Das war bewußte Abkehr von Gutzkows Geistesrittertum. Heute wirkt sie wie ein Verzicht auf Geistigkeit.

In seinen Anfängen hatte Gustav Freytag noch jungdeutsch getönte weltfeindlich ,,zerrissene" Menschen auf die Bühne gestellt. Das Lustspiel ,,Die Journalisten" überwindet 1845 solches Lebensgefühl. Nie wieder ließ Freytag seinen Humor gleich frei walten; das kam vorzüglich den Episodengestalten zugute. Die eigentlichen Träger der Handlung bieten (im Gegensatz zu Balzac und zu seiner minder optimistischen Abspiegelung des Pariser Journalistentums) ein allzu zahmes Bild deutscher Tagesschriftstellerei und ihres politischen Wirkens, auch der Liebeshandel, der sich abspielt, ist zu schablonenhaft durchgeführt, als daß den ,,Journalisten" lange der Ruhm hätte treubleiben können, neben ,,Minna von Barnhelm" das beste deutsche Lustspiel zu heißen. Nur ein Zeitalter, das gern von jungdeutschen Mißstimmungen genesen wollte, konnte sich an dieser Dichtung uneingeschränkt freuen. Den Wunsch nach Genesung kündete Gustav Freytag als Tagesschriftsteller, zusammen mit seinem

Freunde und Bundesgenossen Julian Schmidt, eindrücklich genug, um seinen Werken damals vollen Erfolg zu sichern, doch auch auf Kosten von größer Gedachtem, das gleichzeitig geboten wurde. Gegen Hebbel wandten sich ja die beiden Freunde nicht minder scharf als gegen das Junge Deutschland.



129. Gustav Freytag. Radierung von Stauffer-Bern

Trotzdem darf „Soll und Haben" auch heute noch als ein geschlossenes wertvolles Ganzes gelten, nicht bloß soweit es eine Lebensauffassung verficht, die in der Arbeit des Bürgers das beste Lebensziel erkennt. Novalis hätte auch dies Werk ein „Evangelium der Ökonomie" nennen müssen, das der Poesie grundsätzlich den Boden entziehe. Hausbackener ließe sich sagen, es bestätige das alte Wort vom Schuster, der bei seinem Leisten bleiben soll. Ein redlicher junger Kaufmann fühlt sich vom Leben des Adels angelockt, er darf zeitweilig die Rolle des Retters spielen, wenn eine adlige Familie in Bedrängnis gerät. Was er jetzt zu erleben hat, ist bewegter und reicher als seine Berufsarbeit. Liebt er doch die Tochter des adligen Hauses. Endlich erkennt er das Falsche solcher Tendenz, kehrt ins Handelshaus zurück, freit die Schwester des Prinzipals und wird dessen Geschäftsteilhaber. Das Leben im Handelshaus und auf dem adligen Gut in polnischer Umwelt zeichnet Freytag mit genauer Sachkenntnis. Dem Handel und Wandel gibt er genug gewinnende Züge, um den Ausgang des Romans nicht wie ein gar zu schmerzliches Verzichten erscheinen zu lassen. Von dem Wert kaufmännischer Leistung meldet schon Dichtung des deutschen Mittelalters. Das Bewußtsein steigender Bedeutung des Bürgertums greift in Lillos „Kaufmann von London", dem ersten bürgerlichen Drama (1730), solche Wertung auf; sie klingt an in „Nathan dem Weisen". J. J. Engels Roman „Herr Lorenz Stark", der zum erstenmal in Schillers „Horen" auftrat, nimmt der Erzählung Freytags vollends viel vorweg. Gleichzeitig spielten die „Lehrjahre" dem Kaufmann, der sich ängstlich auf seinen Beruf einschränkt, übel mit. Die Jugend fühlte fortan mit Goethe. Erst Immermanns „Epigonen" rückten von diesem Standpunkt etwas ab. Freytag blieb es vorbehalten, als erster im 19. Jahrhundert dem Kaufmann und seiner Bedeutung für die Welt gerecht zu werden. Er bot zugleich einen frühen Milieuroman, weil er den Stoff gut genug kannte, um ein Handelshaus nach allen seinen Seiten und die vielen, die sich in ihm betätigen, abzuzeichnen.

Gleiche Sachlichkeit in der möglichst vollständigen Wiedergabe eines scharfumgrenzten Gebiets der Tätigkeit des Menschen hatte im deutschen Roman bisher nur Gotthelf erreicht. Auf „Soll und Haben" folgen solche Milieuromane rasch nacheinander und nehmen vorweg, was wesentlich später durch Zola ein bedeutungsvoller Zug des naturalistischen Romans werden sollte. Allerdings drücken sie den Menschen noch nicht so zwanghaft wie Zola zum bloßen Ergebnis seiner Umwelt herab.

Freytag stellt neben redliches Handelstreiben die unredlichen Gewinner. Sie dienen ihm, den Vorgang des Romans durchzuführen. Sie untergraben den Wohlstand der Adelsfamilie. Antithetisch tritt dabei eine Gestalt neben eine entgegensetzt getönte. Solches Nutzen der Gegenfarbe bedingt die gesamten Abschattungen, die zwischen den Menschen von „Soll und Haben" bestehen. So gesellt sich dem Helden der Vertreter eines Kaufmannstums, das in die Zukunft weist, mit Amerika in Verbindung steht und seine Aufgabe in weiterem Sinne erfaßt. Er entstammt dem Adel und erreicht mühelos, was von Anton verzichtend aufgegeben wird. Ihn trägt ein Humor, der dem Helden unerreichbar bleibt. Aktiv

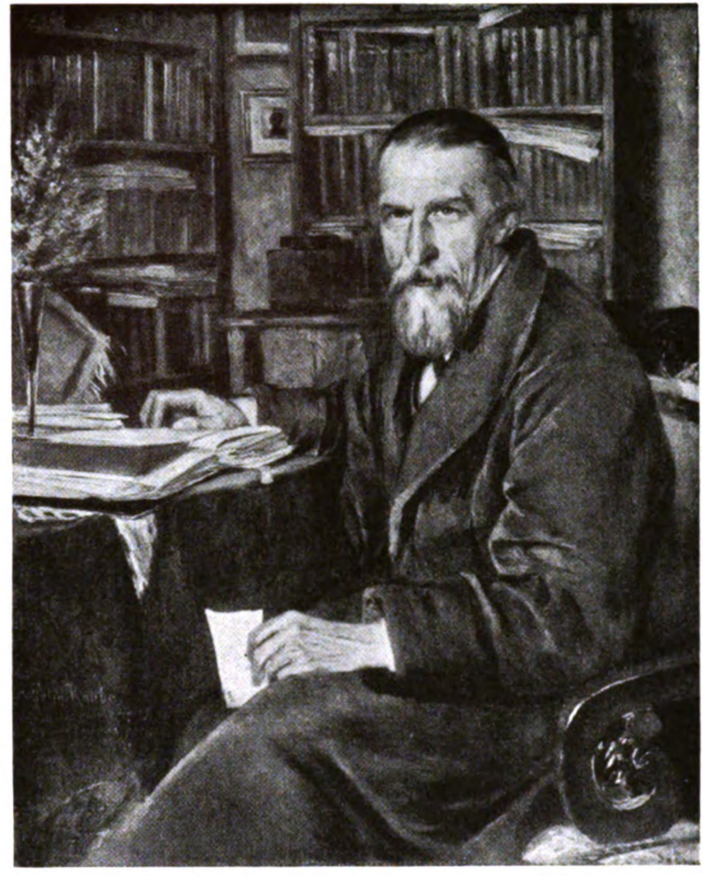
wird in ihm Humor, während Humor sonst in „Soll und Haben" lieber die Nebengestalten in komisches Licht rückt.

In der „Verlorenen Handschrift" gibt es fast nur solche passiven Träger des Humors. Feierlicher wird Freytags Sprache. Das Milieu der Gelehrten, an sich dem Erzähler Freytag unmittelbarer bekannt, wirkt in seiner Darstellung minder gewinnend als das Milieu des Kaufmannshauses. „Soll und Haben" berührt sich nur, wo unredliche Kaufmannstätigkeit abzuschildern ist, mit dem Schauerroman und mit dessen Vorliebe für Kriminalistisches. Die „Verlorene Handschrift" mutet deutschem Kleinfürstentum Absichten und Entschlüsse zu, die an die Willkür römischer Imperatoren erinnern. Freytag will auch das aus dem Leben geschöpft haben, doch es drängt die Geschichte von der falschen Tendenz, die ein deutscher Gelehrter auf Kosten seines Lebensglückes verfolgt, zuletzt aber erkennt und überwindet, nahe an das Motivgebiet Sues heran.

4. Raabe und Stifter

Reuter und Freytag wahren einen festen sittlichen Standpunkt. Sittlichkeit ist ihnen Güte, Redlichkeit, Schlichtheit, Verzicht auf große Gebärden, Selbstlosigkeit. Dem Unauffälligen, Unscheinbaren wird Reuter vielleicht noch gerechter. Wilhelm Raabe kämpft sein Lebtag für die Verkannten, denen Erfolge weit spärlicher zufallen als den Gewandten. Er kann den Eindruck wecken, als widerspreche zielsichere Tatkraft von vornherein echter Sittlichkeit. Nimmt ein Norddeutscher da wirklich auf, was der Wiener Grillparzer gemeint hatte, als er „des Innern stillem Frieden" alle weltlichen Wünsche aufopferte? Ist Raabe wirklich grundsätzlicher Gegner der Entwicklung des Volks der Denker zu einem Volke der Tat? Ihm wurde zugemutet, daß er mit der Siegeslaufbahn Deutschlands und mit ihrem Wegweiser Bismarck so wenig einverstanden gewesen sei wie Spielhagen. Er selbst wehrte das ab. Gemeinsam mit Spielhagen ist ihm dagegen die berechtigte Angst vor einem Abstieg deutschen Wesens in das Äußerliche der Mechanisierung. Ein treuer Eckart seines Volks, warnte er vor Mißbrauch der erlangten Macht und des erreichten Wohlstands. Ihm graute vor den vielen, die unmittelbar nach einem schweren, opferreichen Kriege nur noch am gewonnenen Geld sich freuten. Was er rings um sich erblickte, erschien ihm, wie wenn während oder nach einer Feuersbrunst in der Gasse ein Sirupfaß platzt und der Pöbel und die Buben anfangen zu lecken. Dem deutschen Volke war der Geldsack aufgegangen, und die Taler rollten auch in den Gassen, und nur zuviele Hände griffen nach ihnen. So urteilte er. War das der eigentliche Gewinn, den das geeinigte Vaterland aus seinem großen Erfolg in der Weltgeschichte hervorholte? Zuversicht erfüllte Raabe, daß in deutschem Wesen noch etwas Besseres und Edleres verborgen sei; er suchte es, und wo anders konnte er es finden als in einer Schicht, die noch unberührt geblieben war? Sie abzuzeichnen und sie den gewinnfrohen Geldmenschen jüngster Prägung entgegenzustellen, wurde ihm liebe Aufgabe. Zur Heimatkunst wurde dadurch sein Erzählen, allerdings in einem besonderen Sinne. Es bannte sich nicht in einen engeren Umkreis deutscher Erde, griff vielmehr weit aus und überschritt gern deutsche Grenze. Dennoch bleibt das kenntlichste Merkmal seines Schrifttums, daß er heimlichste und versteckteste Winkel deutschen Bodens den Menschen lieb gemacht hat, auch freie Landschaft, doch ganz besonders die kaum gekannten kleinen deutschen Städte mit ihren altertümlichen Häusern, ihren winkligen Höfen, ihren stillen Dachzimmern. An solcher Stätte vermochte der Mensch noch unberührt zu bleiben von der Verderbnis; Unterstand gewährte sie weltferner Idylle; wie auf einer Insel, durch weite Wasserstrecken abgeschieden vom Getriebe des Alltags, durfte hier echtes Menschentum gedeihen.

Idyllik also, verwandt mit einem Teil der Dichtung Jean Pauls und doch ganz anders. Lange Zeit wurde Jean Pauls Name genannt, wenn von Raabe die Rede war. Gemeinsam ist


130. Wilhelm Raabe. Bildnis von Hans Fechner

beiden die humoristische Färbung. Dennoch läßt sich verstehen, daß Raabe selbst es ablehnte, von Jean Paul Anregung erfahren zu haben. Überraschen kann, daß er Einwirkung Manzonis zugab, noch mehr, daß ihm der ältere Dumas zum Vorbild hatte werden können. Später bewunderte er Tolstoi und Zola, nicht so sehr wegen ihrer Kunst als wegen ihrer überragenden sittlichen Größe. In Ibsen meinte er zuviel Tendenz verspüren zu müssen. Verwandt bleibt Raabe bestenfalls mit dem älteren Jean Paul, der den Doktor Katzenberger schuf. Raabe bezeichnete selbst früh als seinen wahren Beruf, verkannte Charaktere, abschreckende Beispiele des Trotzes, des Eigensinns und der Unart aufzustöbern und sie nach bestem Vermögen abgestaubt, gewaschen und gekämmt in das rechte Licht zu stellen. Das war ja schon Brauch englischer komischer Erzählung des 18. Jahrhunderts, so gedacht ist Just in „Minna von Barnhelm"; auch mit Dickens verknüpft dieser Wunsch Raabe. Fremd steht Raabe fast immer allem gegenüber, was Jean Paul mit Klopstock verbindet, seraphische Stimmung liegt ihm nicht, weit eher betonte Derbheit. Nur im Verneinen kommt er näher an Jean Paul heran, er kann dann ins Selbstgerechte geraten und pessimistisch den Eindruck wecken, die Welt sei schlecht genug, um dem zu huldigen, den er selbst verwirft. So klingt bei ihm auch im Humor die Wehmut eines Empfindlichen mit, der sich gegen das Leben nicht gewappnet hat. Wehleidig spitz wird seine Ironie, sie hat nicht das Befreiende Kellers. Herber ist Keller als Raabe, der leicht ins Sentimentalische gerät.

Doch die gesamte Leistung Raabes läßt sich um so weniger auf eine einzige Formel zurückführen, weil ihm gegönnt war, lange zu leben und bis zuletzt sein Können immer reicher auszugestalten. Die Spätwerke dieses Dichters, der erst 1910 dahingeht, rücken weit ab von seinen Schöpfungen aus den fünfziger und sechziger Jahren, wenn auch in „Stopfkuchen" (1891) immer noch ein Verkannter ins rechte Licht gesetzt werden soll. Dennoch meinte die Forschung lange, Raabes Wesen auszuschöpfen, wenn sie sich an die drei Romane „Der Hungerpastor" (1864), „Abu Telfan" (1867) und „Der Schüdderump" (1870) hielt. Sie lassen nur von fern ahnen, was durch Raabe zuletzt erreicht worden ist.

Der „Hungerpastor" steht in seiner Anlage „Soll und Haben" nahe genug, um durch seine Sondermerkmale den Gegensatz des jungen Raabe zu Freytag gut zu bezeichnen. Ein

weltfremder Jüngling lernt Zug um Zug das Leben kennen, nicht aber es beherrschen. Er rettet sich zuletzt in eine weltferne Idylle, die ihm erfüllt, was er ersehnt hat. Auch das Mädchen, das er liebt, wird hier mit ihm verbunden. Das Schlichte und in gutem Sinne Menschliche fällt neben dem Helden nur wenigen andern zu. Alle, die irgendwie mit der Welt in engerer Fühlung stehen, erfahren die Ungunst des Dichters. Am übelsten ergeht es dem Gegenspieler; er ist Jude, wie in Freytags ,,Soll und Haben" der Verbrecher aus dem Kreis des Handels. Freytag läßt ihn zuletzt untergehen. Das Gegenstück in Raabes Roman wird noch schlimmer bestraft, indem es in einer Welt, die schlecht genug ist, solche Naturen anzuerkennen, zu äußerem Erfolg kommt. ,,Verachtet von denen, welche ihn gebrauchten", erhält er den Titel Geheimer Hofrat, ,,bürgerlich tot im furchtbarsten Sinn des Wortes". Auf ihn ist alles gehäuft, was dem Dichter selbst widerstrebt. Er baut sich ein ziemlich originales System objektiver Logik auf, wobei er aus der Philosophie Hegels ,,manches gebrauchen" kann, und verwirrt andere, indem er alles ,,irgendeiner verfluchten Kategorie" unterordnet. Eingehend beschäftigt er sich mit Staatsrecht. Macchiavell und ,,Reineke Fuchs" verschwinden auf dieser Entwicklungsstufe selten von seinem Schreibtisch. Der Unmut einer sittlich stark betonten Persönlichkeit redet da in die Dichtung hinein und macht noch andere mehr oder minder verwandte Gestalten des Romans mit Behagen zu Opfern poetischer Gerechtigkeit. Ihre Schicksale zu zeichnen, greift Raabe gern zu den Spannungsmitteln des französischen Schauerromans.

Völlig überwunden ist solche Freude am Verneinen eines Menschen in dem Spätwerk ,,Die Akten des Vogelsangs" (1896). Immer noch bleibt für Raabe dem Schönen und Guten kein Platz in der Welt. Ein Reichveranlagter möchte im Sturm sein Glück gewinnen und bricht schließlich zusammen; umsonst versucht er, sein leichtbewegtes Herz zur Gefühllosigkeit zu erziehen. Er stirbt, nachdem er alles hingegeben hat. An seinem Bett sitzt die Jugendgenossin, die ihm einst entrissen worden war. Getaucht ist das alles in versöhnendes Licht. Ein Jugendfreund, dessen Leben in Ruhe verlaufen ist, berichtet. Indem Raabe einen Mittelsmann zwischen sich und den Leser schiebt, tritt er selber in den Hintergrund, bleibt kein Raum für die Gegensätze von Schwarz und Weiß. Selbst Spannung ist ausgeschlossen; eher könnte von fortwährendem grundsätzlichem Zerstören der Spannung gesprochen werden, dank den vielen Vorausdeutungen, die den Schluß vorwegnehmen. Die bekannten Kennzeichen humoristischer Erzählung fehlen; Episoden erscheinen nicht, ungebrochener in seiner reinen Menschlichkeit entwickelt sich der Vorgang. Nicht einmal das eine Mittel humoristischer Wirkung, das Raabe sonst gründlichst nutzt, die seltsame Namenwahl, macht sich hier aufdringlich geltend. Wohl noch kurz vorher in dem Roman ,,Stopfkuchen". Kunstvoll abgetönt ist in ,,Stopfkuchen" die alte Neigung zu den Spannungswirkungen des Schauerromans. Zwar dreht sich der Bericht lange um das Geheimnis einer dunkeln Mordtat, nur sehr spät wird es enthüllt; doch merklich liegt dem Dichter wie seinem Helden nichts an diesem Ergebnis. Die innere Größe Stopfkuchens betätigt sich in dem Verzicht auf jede Folgerung aus dem wahren Tatbestand, die ihm im Leben dienen könnte. Die Mittlertechnik ist diesmal noch weiter getrieben. Was und wie Stopfkuchen erzählt, berichtet ein anderer, der es gehört hat; Raabe sorgt dafür, daß dieser Bericht mit Zeit und Umwelt seiner Aufzeichnung in engem Zusammenhang bleibt. Wir erleben mit, was bei der späten Niederschrift sich abspielt; so wird eine noch weitere Entfernung zu dem eigentlichen Kern des Berichts geschaffen. Ein Formkünstler gelangt dergestalt zu einer Mitteilungsart, die etwas Einmaliges und nur diesem Stoff Taugendes hat. Sie ordnet mit fester Hand, während Raabes Erstling ,,Die Chronik der Sperlingsgasse" auf verwandter Bahn nicht über ein verwirrendes Hin und Her, aus der Gegen-



131. Gemälde von Adalbert Stifter. Landschaft mit dem Leithagebirge im Hintergrund

wart in die Vergangenheit und aus der Vergangenheit in die Gegenwart, hinausgekommen war. Raabe bewährt sich damit als rechter Träger deutschen Formens. In seinen Anfängen hatte er dem freien Schweifen humoristischen Erzählens noch die Fessel zahlenmäßiger Ordnung angelegt. „Stopfkuchen" weckt den Eindruck kunstvollen Gestaltens ohne die Griffe überindividueller Formung zu nutzen.

Ein seltsames Original, ein eigenwilliges und leicht verkennbares Rauhbein, ist Stopfkuchen unter Raabes Gestalten vielleicht die sittlich höchstgemeinte, ein Mensch von unsäglicher Zartheit des Gewissens, wie ihn Raabe von Anfang an träumte, um nur in Stopfkuchen solchem Traum ganz greifbare Züge zu leihen. Immer noch kann auch Stopfkuchen sein Menschentum nur fern von der Welt und in Weltverachtung unbeeinträchtigt wahren.

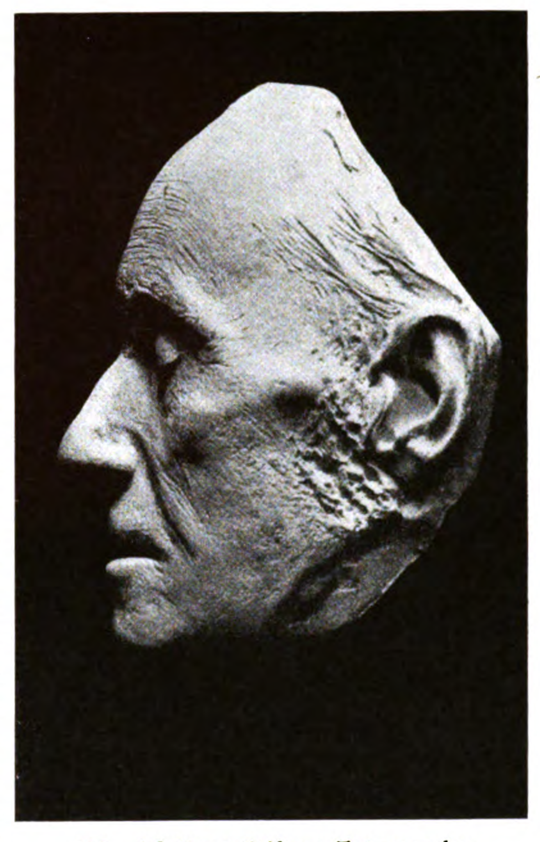
Ganz so flüchten sich auch Stifters Menschen auf abgeschiedene Inseln. Doch in starkem Gegensatz zu Raabe gilt ihnen nicht widerborstige Originalität als rechte Erfüllung ihres Wesens; edle Gebärde ist ihr Ziel, die alles Auffällige meidet und das Schlichte später Kultur erstrebt. Abkehr vom Treiben der Welt rückt von Anfang an Stifter der Natur nahe, darum sucht er sie mit allen Mitteln zu erschauen und gelangt zu einer Ausführlichkeit des Schilderns, die den Impressionismus vorwegnimmt. Auf dem Wege von Walter Scott über Sealsfield zu Stifter gewinnt das Abbild der Landschaft einen mächtigen Reichtum an Farben. Stifter nutzt sie nicht bloß, um seine Heimat Österreich in den großen wie in den einfachen Zügen ihrer Landschaft zu würdigen, auch Ferneres und Fernstes zieht er heran. In unentwegter künstlerischer Selbstbesinnung lernt er Landschaft mit dem Auge des Malers sehen. Einmal entwickelt er, wie leicht dem Abzeichner der Landschaft die Hintergründe zu groß geraten; sie würden dadurch zu nahe gerückt und gäben das Großartige auf, das sie in Wirklichkeit besitzen. Das Größenverhältnis von Nah und Fern in der Wiedergabe genau zu treffen, empfiehlt er mechanische Mittel, die bald durch die Photographie überholt werden sollten. Doch möge auf diese Weise das Auge nur geübt und unterrichtet werden; schaffen müsse die Seele, das Auge soll ihr nur dienen. Überhaupt rät er, die Gegenstände großartiger und übersichtlicher zu geben als in zuviele Merkmale zerstreut; künstlerischer und wirksamer sei das. Stifters Abstand vom Impressionismus gibt sich in dieser Auseinandersetzung zu erkennen, ein Abstand, den er vielleicht nur spät erreicht. Was er da sagt, könnte gegen seine frühen Erzählungen ausgespielt werden; es steht in seinem reifen Werk, in dem Ichroman „Der Nachsommer" (1857). Lange verkannt und wenig gelesen, übermäßiger Breite angeklagt, wurde der „Nachsommer" einer jün-

geren Welt zur wertvollsten Leistung Stifters und zu einem der wenigen ganz großen Romane des Jahrhunderts. Ist Nietzsche, der sonst deutscher Dichtung nicht viel Gutes nachzusagen hat, durch die Anerkennung, die er dem „Nachsommer" spendet, der Anlaß solcher Umwertung geworden? Ihm mußte vor allem das sittliche Ziel, vielmehr die Kulturabsicht des Romans zusagen.

Für Stifter war auch durch seinen Beruf Erziehung des Menschen wichtige Lebensaufgabe. Er knüpft unmittelbar an das 18. Jahrhundert, an die Zeit der großen Erzieher an. Herder ist sein Gewährsmann, dann der von Herder bedingte Österreicher Ernst von Feuchtersleben. Stifter wie Feuchtersleben gehörten einer Schicht österreichischer Geistigkeit an, die sich willig vor dem deutschen Klassizismus beugte. Was draußen im Reich nach dem Klassizismus neue Bahnen gesucht hatte, lag diesen Österreichern fern. Sie spielten auch nicht einen Klassiker gegen den andern aus; der Gegensatz zwischen Goethe und Herder lenkte Stifter nicht von Goethe weg. Mit Händen zu greifen ist, wie willig der „Nachsommer" weiterbildet, was die „Lehrjahre" und die „Wanderjahre" geboten hatten; die „Wahlverwandtschaften" nehmen dem „Nachsommer" auch das Streben nach kunstvoller Gestaltung der Gartenlandschaft vorweg. Noch die Sprache des Romans ist an Goethe geschult. Die Gegenwart, die dazu neigt, den lange unterschätzten Stifter hoch zu bewerten, scheint Kennzeichen seines Ausdrucks zu übersehen, die verraten, wieweit — wenigstens in seiner Frühzeit — er gleich andern Österreichern seiner Zeit und noch von später in schriftstellerischer Aussprache den ihm im Leben geläufigen Ausdruck aufgibt und dafür mit wechselndem Erfolg die klassische Schriftsprache zu gewinnen strebt. Desto fühlbarer machen sich Wendungen der Mundart, die gelegentlich auftauchen. Das hemmt die innere Notwendigkeit seiner Wortwahl, nicht aber den melodischen Fluß seiner Rede. (Um 1900 beginnen ähnlich wie längst die Schweizer auch die Österreicher ihrer gewohnten Umgangssprache mehr Recht zuzubilligen; sie reden als Schriftsteller, wie der Schnabel ihnen gewachsen ist.)

Zuerst schließt er sich gern an Jean Paul an und scheut nicht dessen schwerverständliche Unklarheit: „Einen Moment schaute er auf sie und begann zu beben; — dann ging er leise näher — sie regte sich nicht — dann noch näher — sie regte sich nicht — er hielt den Atem an, er sah auf die schönen Finger, die sich gegen die Blüte des Antlitzes drückten — und da sah er endlich, wie quellend Wasser zwischen ihnen vordrang — mit eins lag er auf den Knieen vor ihr." Oder: „Wie war er verwandelt! Aus den Locken des Knaben schaute ein gespanntes, ernstes Männerantlitz empor, schimmernd in dem fremden Glanze tiefsten Fühlens; — aber auch sie war anders: in den stolzen dunklen Sonnen lag ein Blick der tiefsten Demut, und diese demütigen Sonnen hafteten beide auf ihm, und so weich, so liebreich wie nie — — hingegeben, hilflos, willenlos — sie sahen sich sprachlos an — die heiße Lohe des Gefühls wehte — das Herz war ohnmächtig — ein leises Ansichziehen — ein sanftes Folgen — und die Lippen schmolzen heiß zusammen, nur noch ein unbestimmter Laut der Stimme — und der seligste Augenblick zweier Menschenleben war gekommen und — vorüber." Daneben aber beginnt schon früh das Wesentliche von Stifters Wortausdruck sich anzukündigen: eine Sachlichkeit, die ihre Gegenstände nicht mit den gebräuchlichen Fachworten bezeichnet, vielmehr den Anschein des Dilettantismus nicht scheut, wenn sie ungewohnte Bezeichnungsmittel nutzt, die auf den ersten Blick wenig Treffendes zu enthalten scheinen. „Seidne, graue Fenstervorhänge, wie matt geschliffenes Glas, in kleine Falten gespannt und von seitwärts gegen die Mitte zu ziehen." Da arbeitet immer noch die Wortwahl mit Fachausdrücken. In „Witiko" aber kann es heißen: „Das Hinabwerfen der Verteidigungsdinge wurde dichter, als es bisher gewesen war, es wurde ein Schütten, und wenn man meinte, das Schütten sei am heftigsten, wurde es noch heftiger. Das Hinaussenden der Lanzen, Pfeile, Steine und anderer Wurfsachen auf die Bogenschützen wurde ein stetiger Strom." Gewiß handelt es sich auch hier um Angabe von Einzelheiten, die möglichst genau sein will; aber die substantivierten Infinitive „Hinabwerfen", „Schütten", „Hinaussenden", dann die unscharf umrissenen Ausdrücke „Verteidigungsdinge", „Wurfsachen" rücken den Ausdruck ins Ungewöhnliche, wirken wie etwas befremdend Neues, schaffen kunstvoll Entfernung, legen Raum zwischen den gewohnten Alltag und den erzählten Vorgang, adeln ihn und leihen realistischer Darstellung etwas Verklärtes und Gesteigertes. (Rilke ging auf gleicher Bahn weiter.)

Nach Goethes Vorgang will auch der ,,Nachsommer" Lebenskunst lehren. Er dringt über Goethe hinaus vor zu genauerer Zergliederung des Begriffs. An Romantik erinnert das, besonders an Tieck. Als Erzähler, dann in dem Rahmenbericht, mit dem die Sammlung ,,Phantasus" seine Schöpfungen aus romantischer Frühzeit umschließt, möchte Tieck dem Bildungsmenschen zeigen, wie er im Leben sich zu benehmen, sogar wie er zu essen und zu trinken hat. Der ,,Nachsommer" spiegelt verwandte Absichten in hohem und höchstem Sinn. Die Lebensbräuche, die hier vorgeführt werden, die Fähigkeit, überkommene schöne Umwelt immer kunstvoller auszubilden, das Schalten und Walten einer geschmackvollen Raumkunst, die weiß, welche Bedeutung für den Menschen eine ästhetische Umgebung hat, all das, was in der Zeit der Kunstverarmung gegen 1900 hin immer mehr sich verloren hat, drückt dem ,,Nachsommer" den Stempel einer Kultur auf, wie auch Nietzsche sie den Deutschen wiedergeben wollte. Der Erzieher Stifter wußte dabei sehr wohl, daß solche Gewinne nur von dem erzielt werden können, der seiner Seele die rechte Haltung anweist, nicht die eines Kämpfers oder gar eines Umstürzlers, überhaupt nicht eines rastlos Werktätigen, dem in des Tages Arbeit zu rechter Lebensgestaltung die Zeit fehlt. Grillparzers Ideal von ,,des Inneren stillem Frieden" gewinnt bei Stifter die Züge einer vornehmen Lebensführung, die auf laute Worte verzichtet, ihre Affekte zügelt, dem Unerreichbaren nicht nachjagt, ohne darüber an sittlicher Strenge einzubüßen, dafür das Erreichte in den Dienst ästhetischer Erziehung des Menschen stellt. Das deutet samt und sonders immer noch auf die Ziele des deutschen Klassizismus, auch auf Schillers Überzeugung, der Mensch gebe sein Bestes auf, wenn er das Schöne wie wertloses Nebenwerk faßt.



132. Adalbert Stifters Totenmaske. Wien, Rathaus

Die Weltflucht, zu der von früh auf gleich Raabe auch Stifter geraten hatte, gewinnt dank solcher ästhetischen Lebensgebarung einen ganz neuen Sinn. Waren andere, wie Hebbel, der Ansicht, nur aus dem Widerstreit der Gegensätze schöpfe die Menschheit die Kraft, sich weiter zu entwickeln, Stifter vertrat die gegenteilige Meinung, das Letzte und Höchste sei nicht aus heftiger Bewegtheit, nur aus ruhig besonnener Weiterbildung zu gewinnen. Ähnlich spielte Goethe Evolution gegen Revolution aus. Leidenschaftsloser noch als Goethe möchte Stifter sein Ideal erstreben. Er hatte sich längst gewöhnt, als Erzähler nicht den Augenblick tiefster Erregung des Menschen zu packen, sondern seine Gestalten aus später Ruhe zurückblicken zu lassen in die Wirrsale ihrer Jugend. Der ,,Nachsommer", wieviel ihn auch mit Goethes Roman verbindet, verharrt in weiter Entfernung von der leidenschaftlichen Aufwühlung, die den Menschen der ,,Wahlverwandtschaften" ersteht. Jugendlich ungestüm wirkt neben Stifter sogar der späte Goethe, der in die ,,Wahlverwandtschaften" hineintrug, was ihn selbst noch kurz vorher übermächtig erregt hatte. Begreiflich bleibt, daß der ,,Nachsommer" nur denen ganz zusagt, die in gleich reiner Luft gern atmen, ein Werk für Menschen, die überwunden haben oder aus Nöten heraus nach der Ruhe der Überwindung sich sehnen.

133. Teil eines Briefes von Adalbert Stifter an seinen Verleger Heckenast in Pest

Noch weiter wagte sich Stifters „Witiko“ (1865—67) vor. Befremden kann, daß Stifter einen Vorgang aus der böhmischen Geschichte des 12. Jahrhunderts verwertet, um zu sagen, was an der Zeit ist. Dem „Nachsommer“ ließe sich vorwerfen, daß sein Lebensideal dem Staate nicht gerecht wird und nur den wenigen einzelnen taugt, die den Geschicken ihrer Heimat sich entziehen können, mag auch der Erzieher des Helden Berater eines Kaisers gewesen sein. Mit der Andacht für Kleines und Kleinstes, die im „Nachsommer“ herrscht, entwickelt „Witiko“ das Ideal einer Lebensführung, die dem Staate dient. Nun wird vollends nicht der Ungewöhnliche verklärt, sondern der Verwerter minder auffälliger Mittel. Zurückhaltung und willige Unterdrückung der eigenen Persönlichkeit gilt dem Dichter auch im Staatsleben so viel, daß der Anschein erweckt werden konnte, der Held Witiko trete hinter die Schilderung der Zustände seiner Zeit zurück. Es hätte vielmehr den Absichten Stifters widersprochen, Witiko ganz in den Vordergrund zu rücken; das Ideal stiller Wirksamkeit wäre dadurch beeinträchtigt worden. Ferner ging auch Stifter, nachdem er bisher und besonders im „Nachsommer“ den Vorgang nur zwischen wenigen hatte spielen lassen, in „Witiko“ weiter zur Vergegenwärtigung der Menge und gewährte einer Fülle von Menschen Anteil, auch an den Gesprächen des Romans.

An keiner Stelle sagt Stifter ausdrücklich, wieweit der Roman zeigt, auf welchem Weg das Staatsleben der Gegenwart gefördert werden kann. Durchaus ist die Vorstellung gewahrt, daß „Witiko“ nur alte Geschichtsvorgänge berichte. Auf umfassende Vollständigkeit ist es dabei angelegt. Das Stück böhmischer Geschichte, das erzählt wird, weitet sich aus zur gleichzeitigen Geschichte des Deutschen Reichs. Böhmens Anteil an den Taten der Hohenstaufen macht das möglich. Zugleich ergibt sich im Sinn Goethes und der Romantik, welche weltgeschichtliche Bedeutung und welche Kulturhöhe den Tschechen des Mittelalters zukommt. Ganz eigen setzt sich der Glaube der Romantik durch, Lebensauffassung und Lebensgestaltung des Mittelalters seien etwas Reineres und Edleres gewesen, in sich gefestigt, eine Schöpfung besserer Vergangenheit. Wohl fehlen Verbrechernaturen nicht. Aber die Guten bleiben Sieger;

sie sind gefaßt als Träger von Stifters Sittlichkeitsideal. Witiko vertritt es am reinsten; ihm fällt in dieser schönen Vergangenheit reicher Erfolg zu und die Möglichkeit, in die Geschicke der Welt ebenso einzugreifen, wie er seine engere Heimat (es ist Stifters Böhmerwaldheimat) äußerlich und innerlich fördert. Solche Verklärung des Mittelalters nahm mit schlichtern Mitteln vorweg, was bald, nach der Neubegründung des Deutschen Reichs, dem Zeitalter zum Bedürfnis wurde: Dichtung, die der Mitwelt den Spiegel altheimischen Wesens vorhielt. Stifter bot hier, was dann Gustav Freytag vorschwebte; heute gelten die ,,Ahnen" Freytags wesentlich weniger als ,,Witiko", nachdem noch junge Vergangenheit sich um dies Spätwerk Stifters kaum gekümmert hatte.

Die Humoristen der Zeit, zuweilen sogar Keller, aber am allerstärksten Raabe, wollen dem Ungebärdigen sein Recht erkämpfen. Sie beharren auf dem Standpunkt des Deutschen (Schweizer fühlen da noch deutscher als andere Deutsche), Bildungsform gerate ins Unwahre, wenn sie die Ecken und Kanten des Menschen abschleife. Von solchem Standpunkt aus verklärte Raabe in voller Absicht den deutschen Philister. Stifter steht am entgegengesetzten Ende. So wenig wie Nietzsche findet er Gefallen an den Deutschen, denen Bier und lange Pfeife unentbehrlich bleiben. Innere Vornehmheit genügt ihm nicht, er erstrebt auch äußere. Originale, die mit stolzer Zuversicht sich unästhetisch geben wie Raabes Stopfkuchen, erkennt er nicht an. Wohl scheidet er wie Raabe zwischen echtem und Schein-Menschentum. Doch bei Stifter hat der Blick des Bewerters nicht die krause Hülle ungefüger Eigenwilligkeit zu durchdringen, wenn er den echten Kern erschauen will. Was rechtes Werten von Stifters Schaffen vielen erschwert, ist seine Zurückhaltung, die ihre innere Vornehmheit nur erraten läßt, nie, und wäre es noch so unaufdringlich, sie geltend macht. Etwas von dem Gegensatz zwischen Wien und anderen deutschen Gebieten, zunächst zu Norddeutschland, spielt hier mit.

Hatte aber nicht auch Goethe in den ,,Wanderjahren" sich verwandtem Verkanntwerden ausgesetzt? ,,Zeitablehnungsgenie" mußte er sich schelten lassen, weil er, was der Zeit not tat, nicht dort suchte, wo die große Mehrheit es vermutete. Heute ist leicht zu erkennen, daß ,,Wanderjahre" wie ,,Witiko" die Aufgaben, die sich ankündigten und nach Lösung riefen, richtiger faßten als die vielen, die streitlustig Schlagworte des Augenblicks gegeneinander ausspielten. Schon gegen die Französische Revolution hatte Goethe sich für ,,ruhigere Bildung" eingesetzt. Seitdem war ,,ruhigere Bildung" durch die politische Dichtung und durch den Umsturzversuch von 1848 gehemmt worden, ohne daß ein rechtes Ergebnis zustande gekommen wäre. Wurden andere (wie Hebbel) durch das Jahr 1848 auf die Seite des Beharrens gedrängt, Stifter sah sich nur in seinem Glauben bestätigt, das Organisch-Gewordene allein habe Lebensrecht. Auch Goethe war sein Gewährsmann, doch anders als Goethe nahm Stifter die Lehre vom Organismus nicht pantheistisch, weit eher im Sinn der katholischen Romantiker Friedrich Schlegel und Adam Müller. Sicherlich hat Stifter nie ein Alleinrecht katholischer Weltanschauung oder katholischer Kunst verfochten. Doch nicht nur wie Grillparzer war er in katholischer Umgebung aufgewachsen. Minder unbewußt nahm er katholisches Denken in sein Weltbild auf, mochte er noch so viel aus dem deutschen Klassizismus schöpfen und ihm willig sich unterordnen. Stifter war vollends von Benediktinern erzogen worden. Viel von den Lehren der Scholastik des Mittelalters wurde ihm dadurch zu selbstverständlichem Eigentum, ohne daß er die letzten Voraussetzungen solchen Besitzes kannte. Mit dem Katholizismus widerstrebt er starker Betonung des Eigenwillig-Persönlichen. Einordnung in ein großes Ganzes wird ihm zur rechten Aufgabe des Menschen; stetige Entwicklung war nur auf solchem Weg gesichert. So meinen es Stifters Erzählungen, meinen es vor allem ,,Nachsommer" und



„Witiko". Wie hätte Stifter aus dieser Voraussetzung dem Eigenwilligen das Wort reden oder sich an dem Nachweis freuen können, daß gerade hinter ungebärdiger Hülle sich echtestes Menschentum berge? Sein Weltbild ruhte zu fest auf altüberlieferter eindeutiger Grundlage, als daß er humorvoll und doch zugleich etwas verfallgemäß sophistisch das echtere Sein hinter dem abschreckenderen Schein gesucht hätte. Wichtiger als persönliche Willkür, die trotzig ihren ganz eigenen Weg einschlägt, war ihm die große und allumfassende Einheit der Welt. Sich von ihr lösen, sie preisgeben, war ihm Quelle alles Irrens im Leben.

5. Ludwig und Keller

Wahres Sein verbirgt sich hinter beirrendem Schein. So meinten es schon die Engländer des 18. Jahrhunderts, die den Verkannten rechtfertigen wollten. Jean Paul und Raabe tun Gleiches, Reuter berührt sich zuweilen mit ihnen, Keller wandelt den Gegenstand oft ab. Es ist, als spotteten sie alle über Schillers Glauben, der Geist baue sich den Körper, und die Seele, die schön ist, habe genug Kraft, auch ihr Äußeres schön werden zu lassen. Neuplatonisch war das gemeint. Umgekehrt wirken die Humoristen, als wollten sie grundsätzlich groteskes Äußere zum Kennzeichen der Seelenschönheit machen. Schiller blickte tief genug ins Leben hinein, auch den Widerspruch des Inneren mit dem Äußeren zu erkennen. Seiner sittlichen Haltung entsprach, sich gegen ein lockendes Äußere zu kehren, das über innere Schlechtigkeit wegtäuschte. So verwertete auch er den Widerspruch von Sein und Schein. Sein unerbittlichster Gegner unter den Dichtern des 19. Jahrhunderts, Otto Ludwig, baut auf diesem Gegensatz den größten Teil seines Lebenswerks auf. Gleich Raabe rechtfertigt er den Menschen, der den Schein gegen sich hat, und verwirft den andern, der hinter lockendem Schein seine Unsittlichkeit zu verbergen weiß. In jenem entdeckt er wahres Sein, in diesem täuschenden Schein. So stehen bei ihm die echten Seinsmenschen den unechten Scheinmenschen gegenüber, im Drama wie in der Erzählung.

Ludwig fühlte sich zum Dramatiker berufen. Schon lagen starke dramatische Leistungen von ihm vor, aber sie hatten noch nicht genug festen Fuß auf der deutschen Bühne gefaßt, ihm sein Leben zu sichern. Darum wandte er sich zeitweilig dem Erzählerberuf zu, nicht um bei ihm zu verharren, sondern um hinterdrein zum Drama zurückzukehren und nun die hohen Aufgaben zu lösen, die er sich stellte. Daß er zu früh abgerufen wurde, macht nicht allein die Tragik seines Daseins aus. Vielmehr sollte gründlichste künstlerische Selbstbesinnung die endgültige Arbeit am Drama vorbereiten. Was sich da ergab, zählt zu den wertvollsten Äußerungen deutscher Poetik. Es bucht den künstlerischen Gewinn seiner Erzählerzeit und eröffnet tieferem Ergründen der Bühnenkunst eine Fülle neuer Gesichtspunkte; freilich in einseitiger Verherrlichung Shakespeares und mit einer Lust, Schillers Mängel aufzudecken, die zwar treffende Einwände vorbringt, doch den Wesenskern von Schillers Dramatik verkennt. Schlimmstes Ergebnis solch rastlosen Ergründens rechter Kunst des Dramas war, daß Ludwig sich fortan selbst nicht mehr genugtun konnte und heute verwarf, was er gestern gestaltet hatte. So ging die unsägliche Mühe, die er an das Finden des rechten Wegs wandte, für seine Kunst völlig verloren. Noch mehr: sein Können gipfelte nicht in den älteren Dramen, sondern in den späteren Erzählungen. Einer, der sich berufener fühlte als alle andern vor und neben ihm, ein deutscher Shakespeare zu werden (in seinem, dem strengsten Sinn des Wortes), ist der Nachwelt nicht durch seine Dramen, sondern durch seine Romane wertvoll geblieben.

Ludwig hatte dem deutschen Roman wirklich Neues zu geben, er leistet, was in gleicher Weise keiner damals zustande bringt; er findet auch entscheidend neue Formeln für herrschenden Gebrauch. Längst war Realismus in der deutschen Erzählung tätig, wissen die Dichter, daß er von ihnen Verzichten und Selbstbescheidung fordert; um seinetwillen müssen sie Höhen aufgeben, auf denen die Dichtung sich gerne bewegt. Ludwig war geneigt, auch für den Realismus den Gegensatz von Sein und Schein ins Feld zu führen, meinte, echtere Kunst zu schaffen,

indem er preisgab, was der Romantik, aber auch dem Klassizismus reizvollen Glanz geschenkt hatte. Er nannte es „die Flucht vor dem Trivialen", er verdachte ihr, daß sie „frappieren" wolle oder das Triviale „durch Geist zu balancieren" strebe und dazu Philosophie oder lyrischen und rhetorischen Schwung nutze. Shakespeare, aber auch Goethe vollzöge die Erhebung des Trivalen nur durch die Form, in die sie unendlichen Gehalt legten. Sie machen, sagt Ludwig, den Stoff durch die Form vergessen; sie verlassen nicht den Stoff, um in leerer Form zu schwelgen. Im Hintergrund steht hier wie sonst bei Otto Ludwig das echt deutsche (auch plotinische) Bedürfnis, künstlerischer Form nicht neben Stoff und Gehalt selbständiges Recht einzuräumen, sondern ihr nur die Rechte gemäßesten Ausdrucks des Inhalts zu geben. Doch der Grundsatz organischen Gestaltens wird durch Ludwig sogar eine Bedingung der Stoffwahl. Als Goethe am 3. April 1801 an Schiller schrieb, die Dichtkunst verlange im Subjekt, das sie ausüben solle, eine gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter der das Absolute verborgen liege, meinte er Ähnliches. Etwa ein halbes Jahrhundert später konnte Ludwig, indem er die Flucht vor dem Trivialen bekämpfte, schon auf die Entwicklung des deutschen Realismus sich stützen. Er hatte Gotthelf gelesen, er hatte erkannt, daß in Gotthelfs Erzählungen Tragik von der Wucht Shakespeares sich berge, mochte ihr Stoff noch so weit abliegen von Shakespeare. Nun bekam freilich das Triviale einen besonderen Sinn. Die Begebnisse des Alltags, die schon der deutsche Hochklassizismus, dann unbedingter die Romantik dem Dichter verwehren wollte, gewannen abermals hohen Wert für die Kunst. Die künstlerischen Gegner des Alltags hatten sich immer mehr als Verfallmenschen erwiesen und den festen Boden unter den Füßen verloren. Solchen Verfall zu überwinden, lag in der ganzen Bewegung des deutschen Realismus. Darum vertrat Freytag im Roman das Recht redlicher Arbeit, meinte Raabe, in den besten Deutschen der Vergangenheit ein gut Stück Philistertum antreffen und um ihretwillen das Recht solchen Philistertums vertreten zu dürfen. Es bedurfte der ganzen Entwicklung, die sich seit 1830 vollzogen hatte, dem Trivialen eine so hohe Stellung zuzuweisen; helfen sollte es, die jungdeutschen Stimmungen zu überwinden.



134. Otto Ludwig. Gezeichnet und radiert von Th. Langer.

Shakespeares Tragik mitten in der Alltagswelt der Gegenwart wollen die beiden Romane Ludwigs, die „Heiteretei" (1855) und „Zwischen Himmel und Erde" (1856), aufdecken. Humoristisch gefärbt ist eigentlich nur der erste Roman. Er teilt viel mit Dickens, über dessen Kunst Ludwig ungemein Aufschlußreiches zu sagen hatte. Dickens liebt das Leitmotiv und wendet es nach seinen verschiedenen Möglichkeiten an, auch nach der einfachsten, einem Menschen eine Wendung oder eine Gebärde zu leihen, deren bei jeder Gelegenheit gedacht wird.



135. Der Gasthof zum „Goldenen Lamm", der Gringel in der Heiteretei
(Nach Otto Ludwig Kalender, 1929.)

Gleich Raabe macht Ludwig solche Leitmotivik zu einem Kennzeichen seines Erzählens, vertieft sogar kunstvoll ihren Sinn. Leitmotivartig kehrt in der „Heiteretei" aber auch ein und derselbe Ausschnitt aus der Natur, der Holunderbusch, wieder, der den Vorgang der Erzählung menschlich miterlebt und mitfühlt, zugleich wichtige Stellen im Nacheinander des Berichts kennzeichnet. Auch dergleichen wird von Dickens vorweg- und schon von Gustav Freytag in „Soll und Haben" aufgenommen. In die Sachlichkeit des Realismus drängt sich hier Märchenhaftes, Naturbeseelung, der Volksdichtung und besonders dem Volkslied Geläufiges.

Steht bei Dickens neben der Idylle die böse Welt der schlimmen Menschen, hält es auch Raabe noch so, die „Heiteretei" läßt mit innerer Notwendigkeit aus der Idylle tragische Verwicklung erwachsen. Die Idylle thüringischen Kleinstadtlebens, zugleich ein Stück deutscher Heimatkunst, gewinnt in Ludwigs Hand zunächst alles Liebenswürdige, das der Humor dem Kleinen, Engen, geistig Beschränkten zu geben hat. Nur allmählich enthüllt sich, daß dies Behagliche, scheinbar Ungefährliche echteste Menschlichkeit nicht erträgt. Mitten hinein in die Komik des Alltags setzt Ludwig zwei Menschen von echtem Schrot und Korn; wie ein Stück Urnatur, eingesprengt in die Schicht kleinlicher Selbstüberhebung der „großen Weiber" eines winzigen Nestes, wirkt das Mädchen, unbedingter noch als der Jüngling, der sie liebt. Ein echter Seinsmensch, kann sie doch durch die Klatschsucht anderer Schein mit Sein verwechseln lernen und sich derart beirren lassen, daß von ihrer Hand der Geliebte dem Tod nahegebracht wird. Aus solcher Gefühlsverwirrung leitet Ludwig mit sicherer Hand sein Liebespaar auf den rechten Weg und zu einem beseligenden Abschluß. Die Fortsetzung der „Heiteretei" wirkt, indem sie deren „Widerspiel" zeichnet, nur noch wie Erfullung des Bedürfnisses nach Komik, das dem Menschen nach starker tragischer Erschütterung eigen ist.

In der „Heiteretei" spielt das Schicksal mit den Hauptgestalten der Dichtung, es bleibt ein gutmütiges Spiel; weit schwerer wiegt die Tragik des Romans „Zwischen Himmel und Erde". Hier geht es wirklich auf Leben und Tod; Ausklang ist nicht reines Glück, nur Verzichten. Bedingt das Eigene der Persönlichkeit in der „Heiteretei" den Vorgang, so ist im andern Roman aufs genaueste durchgeführt, was für Otto Ludwig das Wesen von Shakespeares Tragödien bezeichnet, und was er selbst in Widerspruch zu Schillers Meisterdramen der Tragödie zum strengen Gesetz machte: die Seelenanlage eines Menschen prägt den ganzen Ablauf. In neuem Sinn gestaltet sich hier psychologische Erzählung. Längst war sie im Gang. Im 19. Jahrhundert bringt Frankreich früh psychologische Romane hervor; man nannte sie analytisch, weil sie auf Seelenzergliederung ausgingen. Noch gegen das Ende des Jahrhunderts hin pflegte der Franzose diese Art Dichtung gern. Sie schreibt dem Erzähler einen langsamen Schritt vor. Kennzeichen solcher analytischen Poesie wird der Brauch, Zug um Zug die kleinsten Verschiebungen zu buchen, die sich im Erleben eines Vorgangs dem Inneren eines Menschen ergeben. Anderes Merkmal dieser Richtung des Erzählens ist das ganz Eigene und betont Besondere einer Menschennatur. Beide Kennzeichen lassen sich schon an Goethes „Werther" erweisen. Jean Paul steigert auch diesen Zug „Werthers".

In den „Wahlverwandtschaften“ ist solche Gestaltungsweise wirksamer als in den „Lehrjahren“. Auch weil der Roman der Romantik vor allem den „Lehrjahren“ nahe bleiben möchte, betont er Seelenanalyse nicht stark. Das Junge Deutschland ging mehr darauf aus, die auffälligen Kennzeichen des neuen Menschen stark hervorzuheben als in die Tiefen solchen Menschentums zergliedernd zu dringen. Der Zeitroman hatte von vornherein andere Aufgaben. Dem Realismus widersprach die Zerdröselung der Gefühle, die der psychologischen Analyse unentbehrlich bleibt. Raabe gibt seinen Lieblingen von Anfang an eine feste Haltung, die sich unveränderlich immer wieder im Leben bewährt und nur dank solchem Beharren den Ablauf des Romans mitbedingt. In der „Heiteretei“ geht Ludwig noch nicht wesentlich weiter. Erst „Zwischen Himmel und Erde“ prägt einen Menschen von so eigentümlicher Art, daß nur sie das ungewöhnliche Nacheinander des Vorgangs erwirkt, und daß sie sich zugleich in jeder Wendung des Ablaufs geltend macht. Apollonius hat ein zu zartes Gewissen, hat zuviel Gewissen; dieser sittliche Hypochonder hat den Katzenjammer von den Räuschen, die sich andere trinken. Daß ihm dank solcher Anlage das Glück nicht wird, das er ersehnt, daß es einem andern zufällt, ist nur selbstverständlich. Um so entscheidender neu ist, wie Apollonius in bester Absicht nicht nur sich, auch anderen das Glück zerstört, dem Mädchen, das er liebt und das er aus Gewissenhaftigkeit dem Bruder überläßt, aber auch dem Bruder, der durch die übermäßige Selbstverleugnung des Apollonius nur noch mehr in seinen abwegigen Neigungen bestärkt wird. Wieder steht in Apollonius der verkannte Seinsmensch gegen den überschätzten Scheinmenschen. Doch auch der Seinsmensch greift fehl, mag er es noch so gut mit der Welt meinen. Solches Menschentum wirkt sich künstlerisch nur dann ganz aus, wenn sein Verhalten in einer langen Reihe von Lebenslagen beobachtet wird. Das Werden, das sich da vollzieht, bedeutet alles. Es bis ins kleinste zu zeichnen, bedurfte es seelischen Tiefblicks, wie er den Russen eigen ist. Ihnen zollten Deutsche bald Bewunderung und schätzten ihre Seelenkunst wie etwas Unerhörtes, ohne zu bedenken, daß Ludwig auf gleicher Bahn schon sehr weit gekommen war. Von Dostojewski scheidet er sich allerdings. Dieser Russe bannt den Reichtum der Seelenstimmungen und Seelenwandlungen eines einzelnen niemals in ein so fest bestimmtes Ganzes, wie Apollonius es darstellt. Es bleibt eine entfernte Verwandtschaft bestehen zwischen Apollonius und den Typen alter Charakterologie. Alles was von Apollonius getan oder vielmehr unterlassen wird, darf auf das zustimmende Urteil rechnen: So ist wirklich der sittliche Hypochonder. Dostojewski ging so wenig auf solche Bestätigung aus, daß Kurzsichtige ihm vorwerfen konnten, seine Menschen seien uneinheitlich. Kommende Erzählungskunst nahm der Roman „Zwischen Himmel und Erde“ noch voraus in der eindringlichen Abzeichnung eines Milieus, des Schieferdeckerhandwerks; dann in der ungemeinen Fähigkeit, die Menge in die Handlung hineinzuverweben und sie den Vorgang miterleben zu lassen.

„Heiteretei“ wie „Zwischen Himmel und Erde“ zeugten für einen Dichter, der die kleinen und kleinsten Züge der Menschen wie des Lebens überhaupt erschauen und in Worte umsetzen kann. Daneben wirkt auch realistische Dichtung der Zeit wie ungenaues Beobachten, wie eiliges Erraffen nächstliegender Züge. Nur einer darf sich mit dem Erzähler Otto Ludwig messen, er übertrifft ihn sogar nach dieser Seite: Gottfried Keller. Ein Wiener Dichter aus alter idealistischer Schule fühlte sich durch Keller an die Schweizer Holzschnitzereien gemahnt; Kellers Werke seien ebenso sorgfältig überdacht und langsam ausgearbeitet. Keller fand dies Urteil durch und durch unwahr; mache er doch seine Sachen nicht mit langsamem Vorbedacht und sorgfältigem Fleiß, sondern schnell, wenn er dazu komme. Keller vertrug es zwar überhaupt nicht, sich und sein künstlerisches Gestalten irgendwie formelhaft bestimmt





136/137. Zeichnungen Gottfried Kellers in einem Gedichtmanuskript und auf einer Schreibunterlage

zu hören; dennoch darf ihm hier nicht widersprochen werden. Ein gewisses Recht aber behält auch sein Wiener Beurteiler. Je höher Keller emporstieg, desto stärker betätigte sich seine Kunst, der Welt ihre heimlichsten Züge abzulauschen. Wenn beobachtender Fleiß, also das Verhalten eines wissenschaftlichen Forschers, nicht die Voraussetzung war, so erweist sich um so mehr eine unerhörte Fähigkeit des Sehens und eine außerordentliche Begabung, die dichte Fülle seiner Schau kraftvoll in wenige Worte zu bannen. Keller war ein bewußter Schilderer und widersetzte sich ausdrücklich den Geboten und mehr noch den Verboten von Lessings „Laokoon". Wie andere Schweizer Dichter, wie etwa Salomon Geßner und Ulrich Hegner, aber auch wie Goethe, betätigte sich Keller als Maler, meinte sogar zeitweilig, zum Maler besser berufen zu sein als zum Dichter. Sehen gelernt hat er dank solcher Absicht. Rege Empfänglichkeit für Licht und Farbe lebt sich in seinen Werken aus. Wenn indes bei Scott, Sealsfield, Gotthelf und bei ihren Nächstverwandten die Schilderung des Sichtbaren leicht so ausführlich wird, daß sie die Ungeduld des Lesers weckt, Keller gewann fortschreitend derart gedrängte und wortsparende Ausdrucksform, daß ihn solcher Vorwurf nicht trifft. Ausnahmen bedeuten Schilderungen wie die des Heims der Jungfer Züs Bünzlin. Ironie taucht sie in das Licht des Grotesken.

Ruhige Tönung, Verzicht auf Erregung und vor allem auf die Mittel der spannenden Schauererzähler sind die wichtigsten Kennzeichen von Kellers Kunst. Nur noch Stifter stimmte damals sein Können gleich unbedingt auf Goethes Ton. Sorglicher sogar als Goethe ging Keller auf Dämpfung aus; er gestattete sich nicht die Verbrechermotive, die spannungweckend am Ende der „Lehrjahre" aufgehäuft sind. Wie überempfindlich Keller für alles war,

Das Blumenkörbchen der heil. Dorothea.

[illegible]

Das Blumenkörbchen der heiligen Dorothea aus den Sieben Legenden.
Älteste Fassung. Handschrift Gottfried Kellers. (Nach der Faksimile-Ausgabe, Zürich 1919)

Unglück selbst, und sie [illegible] es [illegible], [illegible] der [illegible] ihrer [illegible]
mit [illegible] Gemengsel von [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible]
Theophilus sprach von all' diesem, und wie das gute Mädchen erst die
[illegible] [illegible]; [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] sie [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] wollte. Obgleich [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] den [illegible] [illegible] des Mädchens und [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] sie [illegible] [illegible]. Aber [illegible] sie stand und ging,
[illegible] sie [illegible] [illegible], als in den [illegible] und [illegible] [illegible] an den [illegible]
[illegible] [illegible], die sie [illegible], [illegible] [illegible] [illegible], und sie [illegible]
[illegible] den Arm zu [illegible] und sich die [illegible] des [illegible] [illegible] zu [illegible] und sie [illegible].
Diese [illegible] ~~[illegible]~~ [illegible] [illegible] ganz und gar nicht. Sie [illegible] und [illegible], so
füllte ihr Herz ~~[illegible]~~ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] gegen den [illegible]
Gott, welcher [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible]
[illegible] und [illegible] Dorothea [illegible] [illegible] [illegible], als [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] und [illegible]. Gegen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu sein, [illegible]
[illegible], so [illegible] [illegible] Mitleid für [illegible] [illegible], welches sich der [illegible]
und [illegible] [illegible]. Und doch war es um die [illegible] [illegible] zu [illegible], welche sich [illegible]
in den Wind [illegible], so [illegible] [illegible] der [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible] im Herzen [illegible].

Fabricius' [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible]
[illegible] zu [illegible], [illegible] zu [illegible], [illegible] Dorothea in die [illegible]
[illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]. Sie [illegible] zu [illegible], [illegible]
[illegible] und [illegible] die alten [illegible]. [illegible] [illegible] sie [illegible] und [illegible]
[illegible]. Theophilus [illegible] sie einmal [illegible], als er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
vorüberging. [illegible] [illegible], er [illegible] zu [illegible] und [illegible] [illegible] zu
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] den [illegible], [illegible] sie an [illegible] an
den [illegible] [illegible] [illegible] und an den goldenen [illegible], die [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]. Und [illegible] zu [illegible]. Doch [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

[illegible] sie zu [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] zu [illegible]. [illegible]
[illegible] [illegible] ging sie [illegible] [illegible]. Theophilus stand am [illegible] und [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]. Sie [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible]. Da [illegible] der
[illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]: Dorothea!
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible]! ~~[illegible]~~
Sie [illegible] und ging [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
Theophilus [illegible] [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible],
welches Dorothea [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible],
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Augen [illegible]

[illegible] Zeichen, [illegible] des Alterthums gebräuchlich [illegible]

[illegible] zum Tode bringen, [illegible] in demselben [illegible]

was sich mit Sues aufregender Mache berührte, erhärten die Einwände, die er gegen eine Stelle des Romans „Auch Einer" seines Freundes Friedrich Theodor Vischer erhob. Wirklich geriet dieser feinsinnige Ästhetiker und echte Dichter dem Mißbrauch nahe, den der französische Schauerroman mit Gift und Dolch mitten im Leben der Gegenwart trieb.

Der Zug deutscher Dichtung und zum guten Teil überhaupt deutscher Kunst geht bis ans Ende des Jahrhunderts und noch darüber hinaus auf das Unauffällige und Unaufdringliche. Wer möchte zu bestimmen wagen, wieweit Keller diese Entwicklung bedingt? Um so triftiger bleibt, daß sie sich in ihm von Anfang an auswirkt, daß er früh erfüllt, was den deutschen Formwillen fortan durch Jahrzehnte hindurch bezeichnen sollte. Das ist mehr als die bürgerliche Neigung zum Schlichten, Alltäglichen, ja Philisterhaften. Selbstverständlich tritt Freytag kräftiger auf, sogar Raabe neigt zu grelleren Farben. Näher verwandt mit Keller ist Otto Ludwig, noch näher Stifter. Allein Stifter hatte sich gewiß minder zu bändigen als Keller, er ist weniger temperamentvoll veranlagt; seine Erzählungen lassen das auf Schritt und Tritt verspüren, sie gewinnen früh die Beschaulichkeit, die dann ein wesentliches Kennzeichen des „Nachsommers" und des „Witiko" darstellt. Keller ist immer drauf und dran, unversehens auszubrechen und die Zügel abzuwerfen, die er sich selbst anlegt. Das bezeugen die grotesken Episoden, die er sich (selten genug) mitten in einem Bericht von ganz beruhigter Haltung leistet. Keller selbst führte sie auf die Tatsache zurück, daß er niemals eine von ihm geplante Komödie geschrieben habe; in ihr hätte sich entladen können, was er sich in Erzählung und Lyrik zu verwehren gelernt hatte. Überhaupt ist niemals ein Drama Kellers zum Abschluß gelangt. Litt auch er an den Hemmungen, die dem Schweizer sich entgegenstellen, wenn er für die Bühne dichten will?

Echtheit bedeutet viel für Gotthelf. In anderem Sinne möchte Keller echten Ton wahren. Wie unechte Tönung hätte er empfunden, gleich Gotthelf wuchtige Anklagereden in seine Dichtung einzufügen, mochte er auch gut schweizerisch genug Neigung zum Erziehen der Menschen und besonders seiner Heimatgenossen in sich tragen. Wie alle stark sichtbaren Gebärden hätte ihm auch die Gebärde des Predigers viel zu gewollt und gesucht geschienen. In solchem Feingefühl wirkt sich späte Kultur aus; und wenn Keller auch nie wie Stifter Anweisungen gab, das Leben des Tags im Sinne solcher Kultur bis ins kleinste durchzuführen, er bleibt mit Stifter und mit dessen österreichischem Gefolge aus dem Zeitalter des Impressionismus, ebenso mit Grillparzer nahe verwandt in dem Wunsch, das Laute zu meiden und lieber zuwenig als zuviel zu sagen. Jungdeutsches wurde von Keller auch von dieser Seite überwunden.

Viel opferte er, um seinem Bedürfnis nach Zähmung des Ausdrucks gerecht zu werden. Das bestätigt vor allem ein Vergleich der beiden Fassungen des „Grünen Heinrich". In der Frühzeit des großen deutschen Realismus erscheint 1851/55 die erste. Als reifer Mensch und reifer Künstler legte er 1879/80 gesichtet und geordnet vor, was er in jungen Jahren unbedenklicher zu Papier gebracht hatte.

Das ganz Eigene und Besondere schon der ersten Fassung ist, daß sie nicht die Zeitfragen in den Vordergrund schiebt, die bei Gutzkow und in den von Gutzkow angeregten Zeitromanen an erster Stelle stehen und auch bei Freytag und Raabe sich bemerkbar machen. Dagegen beantwortet Keller die ihm wichtigste Frage, wie in der zeitbedingten steten Weiterentwicklung der Menschenseele sich das jüngste und neueste Menschentum gestalten will. Er leistet, was großer Dichtung schon früher geglückt war, indem er sein eigenes Verhalten abspiegelt und dadurch den Menschen seiner Umwelt die Rätsel ihres Wesens deutet. Das hatte einst Goethes „Werther" getan. „Wilhelm Meister" hatte vollends den Romantikern so viel von

Der

grüne Heinrich.

Roman

von

Gottfried Keller

In vier Banden

Erster Band

Braunschweig.
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn
1854

138. Titel der Erstausgabe des „Grünen Heinrich".

ihrem eigenen Wesen verständlich gemacht, daß sie nur da und dort über die „Lehrjahre" hinauskamen, wenn sie ihr eigenes Ich aussprachen. Gutzkow und Laube versuchten in ihren Anfängen mit viel weniger Glück, die Altersschicht des Jungen Deutschlands begreiflich zu machen. Jahre nach dem ersten „Grünen Heinrich" meinte Spielhagen, mit dem Wort „problematische Naturen" das Bezeichnende der Menschen des Zeitalters zu packen. Schon der grüne Heinrich enthüllt sich als problematische Natur. Um wieviel schärfer Keller sieht, um wieviel tiefer er ins Einzelne dringt, ist kaum zu errechnen. Hatte er doch in zweiter Fassung nur wenig hinzuzufügen, um gleichwohl den Eindruck zu wecken, er sage immer noch den Menschen der unmittelbaren Gegenwart, wie es mit ihnen stehe, was sie hemme, warum sie nicht leisteten, was von glücklicher Veranlagten einst wie etwas Selbstverständliches zustande gebracht worden war. Die Kulturgeschichte kann heute und wird spät noch den „Grünen Heinrich" die beste Fundgrube für die Kennzeichen des Lebensgefühls aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nennen.

Schwer genug wurde es für Keller, im Leben sich zurechtzufinden und zum Leben ein rechtes Verhältnis zu gewinnen. Etwas von dem Bewußtsein einer nur mühselig errungenen Sicherheit, die jeden Augenblick wieder verloren gehen kann, bleibt in Keller bis zuletzt bestehen. Zu gut kannte er die Gefahren seiner Anlagen. So wurde der erste „Grüne Heinrich" ein Versuch, sie zu überwinden. Nur unbedingte Aufrichtigkeit im Bekennen der eigenen Schwäche konnte das leisten. Tatsächlich hat vielleicht seit Rousseau keiner so offenherzig Beichte abgelegt. Doch selbst Rousseau scheut in seinen „Confessions" nicht den Anschein, als empfinde er seine Offenherzigkeit wie einen besonderen Vorzug; er kündigt sie ausdrücklich an, als wolle er für sie vom Leser belohnt werden. Gleiches Verhalten hätte der Grundstimmung Kellers völlig widersprochen. Weit eher darf von Verbissenheit die Rede sein, mit der er das Geheimste herausholt und preisgibt, auf die Gefahr hin, daß er sich selbst lächerlich oder gar verächtlich mache. Dem späteren 19. Jahrhundert ist dergleichen offenes Bekennen der eigenen Schwäche, gewiß auch dank Keller, so selbstverständlich geworden, daß sogar heute noch unterschätzt wird, wieviel Mut um die Mitte des Jahrhunderts dazu gehörte. Der grüne Heinrich beichtet, wie gern er als Knabe gelogen hat; schwerer noch wiegt, wie er zugesteht, vor dem Sarge des Mädchens, das er geliebt hat, minder Schmerz gefühlt zu haben als freudigen Stolz, daß sie so schön gewesen sei. Wie streng Keller es mit solcher Aufrichtigkeit nahm, verrät eine Äußerung der weiblichen Hauptgestalt zu Beginn des 13. Kapitels im „Sinngedicht".

Der erste „Grüne Heinrich" gibt sich allerdings nicht als Selbstdarstellung des Dichters. Doch durch die „Lehrjahre" und deren Gefolge war man längst gewöhnt, hinter der Hauptgestalt eines Bildungsromans den Verfasser selbst zu suchen. Inzwischen ist es nicht anders geworden. Überdies wählte Keller gerade für den bekennerhaftesten Teil des Romans die Ich-Darstellung. Der erste „Grüne Heinrich" setzt an einer wichtigen Entwicklungsstufe des Helden ein. Schon sind seine Schweizer Jugendjahre vorbei; er fährt nach Deutschland. Nun tritt an die Stelle des Er-Romans der Ich-Bericht über den bis dahin zurückgelegten Lebensweg.

Ebenso gebaut waren die „Lehrjahre", aber auch schon Wielands „Agathon" und letzten Endes die Odyssee. Seit den „Lehrjahren" war dies Nacheinander den Erzählern geläufig geworden. Freilich gewann im ersten „Grünen Heinrich" der Ich-Bericht einen so mächtigen Umfang, daß der Aufbau litt. Nur nach langer Unterbrechung gewährt Keller dem Wiederbeginn der Er-Erzählung Raum. Keller war nicht in der Lage, schon das erstemal glücklichere Raumverhältnisse zu schaffen; der Druck des Romans war beträchtlich vorgeschritten, ehe er sich dem Abschluß näherte. Das Mißverhältnis der Teile zu beseitigen, einen geordneten Aufbau herzustellen, blieb die erste Aufgabe der zweiten Fassung. Keller wählte den schwereren Ausweg und führte einen Ich-Bericht durch, der nun ohne Rückgreifen vom Anfang bis zum Ende hin verläuft. Die Aufgabe ganz rein zu lösen, glückte nicht; da und dort erzählt der „Grüne Heinrich" jetzt Vorgänge, von denen er unmöglich Kunde gehabt haben kann.



139. Ossianische Landschaft. Gemälde von Gottfried Keller. Zürich, Zentralbibliothek.

Neu gestaltet wurde der Schluß. Dieser Bildungsroman endet in erster Fassung verneinend. Zwar ist der Grüne Heinrich zu rechten Einblicken ins Leben gelangt, die falsche Tendenz, Maler zu werden, hat er überwunden; doch wenn es ihm geglückt ist, Lebenskunst richtig zu erfassen, er fühlt sich so wenig fähig, sie auch zu betätigen, daß ihm nur übrigbleibt, seiner Mutter nachzusterben. In zweiter Fassung bleibt er am Leben, doch nicht als bewußter Sieger über die Welt, nur als ein Verzichtender. Wirklichkeitsechter war das; Keller mochte in dem „zypressendunkeln" ersten Schluß etwas unecht Sentimentales empfunden haben. Entscheidend bejahender klingt es freilich zuletzt nicht aus.

Mit den „Lehrjahren" wie mit ihrer Nachfolge verbindet viel mehr, als hier schon anzudeuten war, den „Grünen Heinrich". Lieblingsgriffe Jean Pauls, den früh Keller lieben lernte, nimmt der Roman gleichfalls auf. Die Gegenüberstellung einer zarten Mädchenknospe, die früh vergeht, und der Kraftnatur eines sinnlich-lockenden Weibes hatten die Romantiker weitergebildet, gestützt auf Goethe und besonders auf Jean Paul. Wie willig Keller die Motive übernahm, die der deutsche Roman seit den „Lehrjahren" ihm reichte, bezeugte im ersten „Grünen Heinrich" das stimmungsgesättigte Nachtbild: Heinrich erblickt das Weib, das seine Sinne gebannt hält, im Bade. Dieser Vorgang verschwindet in zweiter Fassung. Storm entbehrte ihn schwer. Solche sinnlich getönten Szenen, wirkungsvoll vor allem wegen ihrer Vereinzelung, waren inzwischen dem deutschen Roman unentbehrlich geblieben und erinnerten immer noch an das nächtliche Zusammentreffen Wilhelm Meisters mit Philine. Indem Keller hier etwas aufgab, das er selbst echt künstlerisch geschaffen hatte, bezeugte er, mit wie kraftvoller Hand er die zweite Fassung von dem Erzählertypus der „Lehrjahre" wegzurücken wußte. Andere Eingriffe bewegen sich in gleicher Richtung.



140. Karikatur auf Gottfried Keller als Freischärler.
Aquarell von J. Ruff 1845.
(Nach Corrodi, Kellers Lebensraum.)

Der erste „Grüne Heinrich" weckte in Keller den Eindruck, ihm sei es nicht gewährt, Romane zu schreiben. Spät nur überwand die Neubearbeitung dies Gefühl. Tatsächlich wagte sich ganz zuletzt Keller nochmals an einen Roman, doch nur der erste Teil von „Martin Salander" kam zum Abschluß. In seiner Werdezeit meinte Keller, sich auf die knappere Form der Novelle einschränken zu müssen. Gefahren des Aufbaus, denen der erste „Grüne Heinrich" erlegen war, hatte er hier nicht zu befürchten. Barg dies Verzichten nicht einen großen Gewinn? Romane von dem Gehalt des „Grünen Heinrich" schreibt auch ein großer Dichter nur einmal; ganz selten kann er nochmals Gleichwertiges aus seinem eigenen Ich schöpfen. Romanschriftsteller werden, ist vollends ein bedenklicher Beruf; nicht nur drängt er zur Wiederholung, er gerät auch fast ausnahmslos in Unterhaltungsschriftstellerei. Für Gustav Freytag war es günstig, daß er vor den „Ahnen" nur zwei Romane geschrieben hatte. Andere wie Gutzkow, Auerbach, Spielhagen, sogar Raabe verloren viel durch die Überfülle ähnlicher Leistungen. Die Novelle an sich schützt ihre Erzähler nicht vor gleichen Gefahren; das bewährt sich an Heyse, auch an Storm. Wird beiden ungerecht, wer behauptet, daß die einzelne Novelle Kellers etwas Eigeneres und Persönlicheres atmet, daß sie nicht in der Übermenge ihrer Nachbarinnen untergeht? Zu Hilfe kommt solchem Werten der Brauch Kellers, Novellen zu Zyklen zu verbinden. Auch Heyse tut das, doch nicht so grundsätzlich wie Keller. Ganz gewiß scheidet sich bei Keller, was in Seldwyla spielt, scharf ab von den „Züricher Novellen" und noch schärfer vom „Sinngedicht".

Klassische Novellistik der Vergangenheit bindet Novellen in mehr oder minder größerer Anzahl zusammen und legt um sie einen Rahmen. So gestaltet Boccaccio; seinem romanischen Formsinn entspricht die Teilung des „Decamerone" in zehn Teile zu je zehn Novellen. Lockerer fügt Goethe die Novellenreihe der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". Auch Romantiker wie E. T. A. Hoffmann meiden die strengen Verhältniszahlen Boccaccios. Ihnen allen bleibt es selbstverständlicher Brauch, einen Rahmen nicht um eine einzelne Novelle, sondern um eine ganze Reihe zu legen. Keller verdarb den Aufbau des ersten „Grünen Heinrich", als er die Ich-Erzählung in einen Er-Rahmen einbettete, also einen Rahmen nur um eine einzige Erzählung legte. Fortan wehrte er sich gegen Rahmenerzählung, deren Kern nur eine einzige Novelle bildet. Sie wurde von Heyse und Storm, dann von C. F. Meyer gepflegt.



141. Gottfried Keller. Bleistiftzeichnung von R. Leemann. München 1842.
(Nach Corrodi, Kellers Lebensraum.)

Am wenigsten fühlbar macht sich der Rahmen in den „Leuten von Seldwyla" von 1856. Als Keller 1874 einen zweiten Teil anfügte, ging noch vieles von den Absichten, die der Rahmen verkündet hatte, verloren. Die „Züricher Novellen" (1878) führen den Gedanken ihres Rahmens folgerichtiger durch, wandeln an drei Fällen ein aufgegebenes Thema ab, geben drei Antworten auf eine Frage. Die sieben „Legenden" (1872) scheiden sich zwar deutlich von Kellers Novellen ab, bilden jedoch schon wegen ihres Grundgedankens ein in sich geschlossenes Ganzes. Im „Sinngedicht" endlich (1881) ersteigt Kellers Baukunst ihre Höhe. Nun hat der Rahmen selbständiges, eigenes Leben, weit mehr als bei Boccaccio, Goethe oder den Romantikern. Er ist selbst eine Novelle; das Nacheinander der eingelegten Erzählungen entspricht Zug um Zug dem Gang des Rahmenberichts, vielmehr dem wechselnden Ablauf der Stimmungen der Erzähler, ist mit ihm aufs genaueste äußerlich und innerlich verknüpft. Es ist, als wolle Keller sich und der Welt beweisen, wie hoch er über die Tektonik seines ersten „Grünen Heinrich" emporgestiegen war.

Der Entwicklungsgang von Kellers Novellen führt von erziehlichen Absichten mehr und mehr weiter zu immer freierem Spiel der Phantasie. Es ist auch die Voraussetzung der „Legenden". Ganz verzichtet Keller kaum je auf den Wunsch, die Menschen zu belehren und zu Höhen seiner Weltschau emporzuleiten. Darum kann er zuletzt noch im „Martin Salander" eine Satire gegen Schweizer Vorgänge der unmittelbaren Gegenwart richten. Hinter dem Bedürfnis, die Menschen richtig zu leiten, steht bei Keller ein stark sittliches Streben. Doch in einer Umwelt, die sich dem Materialismus näherte oder ihm gar erlag, war eine Persönlichkeit auch von Kellers sittlichem Willen nicht fähig, ein bejahendes Bekenntnis zu erreichen. Was er den Menschen nahezulegen hatte, war vielmehr, abzumahnen von selbstsicherem Hantieren mit erstarrten Sittenvorschriften. Den Mut dazu schenkte ihm die Abkehr seiner Zeit von alten Quellen des Sittlichen. Schon kündigt sich da in Keller Wirkung des Materialismus an; zu Feuerbach bekannte er sich früh. Mit ihm gab er den Glauben an Gott und an die Unsterblichkeit des Menschen willig, ja freudig hin. Nun fühlte er sich in seinem eigentlichsten Sinn bestätigt. Nicht wie Heine erblickte er in dem Verzicht auf das Jenseits einen Aufruf zu schrankenlosem Sinnengenuß. Idealistisch genug wurde ihm dieser Verzicht nur zum Anlaß, das Diesseits ungehemmten Blicks zu beschauen und seinen Wert zu ergründen. Voller konnte er sich der Wirklichkeit freuen. Er vertieft sich in sie mit dem Auge des Malers. Als Mensch lebt er nach, was andere erleben, versenkt sich in ihr Fühlen und sucht es auch dann noch zu verstehen, wenn andere es verurteilen. Zu entscheidendem Kennzeichen seiner Sittlichkeit wird, nicht im Bewußtsein eigener Sittlichkeit das Wort Unsittlichkeit leichten Herzens zu

nutzen. Wer im Bewußtsein, allein den rechten Weg zu gehen, die anderen anklagt, erscheint ihm als unsittlich. Kellers sittliche Leistung ist der Kampf gegen das Pharisäertum, gegen die Selbstgerechten. In solchem Kampf kann dieser verständnisvollste Erspürer des Echtmenschlichen so bitter werden wie in der Erzählung von den „Drei gerechten Kammmachern".

Noch lebt sich in den „Kammachern" Kellers heimliche Lust am Grotesken aus. Wie sie im ersten, erweisen im zweiten Band der „Leute von Seldwyla" Novellen wie „Der Schmied seines Glücks" gleiche Neigung. Die ganze Sammlung umfaßt eine weite Strecke im Aufstieg der Novellistik Kellers. Von einer knapperen Fassung des Themas, das schon der „Grüne Heinrich" ausschöpft, von „Pankraz dem Schmoller", überhaupt von erziehlichen Fragen, geht es rasch empor zu Kellers einziger Dorfgeschichte, zu „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Die Überschrift, fast unkellerisch in der Verwertung eines großen Namens, bestätigt tatsächlich Ludwigs Satz, daß die Tragik Shakespeares auch im Bauernleben anzutreffen sei. Wie in der „Heiteretei" zeitigt hier Idylle heftigen Zusammenprall zwischen den Menschen; daß er diesmal unüberbrückbare Gegensätze schafft, wird erhärtet durch die strenge Folgerichtigkeit im Abzeichnen der Seelenvorgänge. Unüberwindlich tragisch treibt der Haß der Väter die Kinder in den Untergang. Kellers eigenstes Können wirkt sich in den wenigen Stunden voll Lebensglück aus, die das Paar sich mutig erringt, ehe es freiwillig in den Tod geht. Mit einem Hieb, geführt gegen die Selbstgerechten, will er zuletzt die beiden vor dem Mißurteil der Pharisäer bewahren. Es bezeichnet Kellers Wesen, daß er später die Schlußwendung gekürzt hat. In der schweren Luft dieser Dorfgeschichte gedeiht die humorvolle Ironie nicht, mit der sonst die „Leute von Seldwyla" Schweizer Abderitentum belächeln. Im zweiten Band weicht solche Ironie einmal, im „Verlorenen Lachen", ernsterer Anklage der Zeitzustände; vorweggenommen wird etwas von der Haltung des „Martin Salander". Spitzer wird die Ironie auch in der Erzählung aus früher Vergangenheit, in „Dietegen". Stoffe aus der Vergangenheit sind bei Keller etwas Seltenes. Vorzeit der Heimat kennzeichnet sich auch in „Ursula"; ganz vereinzelt tritt hier in Ulrich Zwingli eine weltgeschichtliche Gestalt bei Keller auf.

Die „Leute von Seldwyla" gewähren der Frau viel Recht. Schon verkörpert Keller das Ideal der „Stauffacherin". In Seldwyla, wo die Falliten zu Hause sind, wissen die Männer das Leben nicht zu beherrschen, aber Frauen sind immer noch imstande, das Rechte zu treffen und ihre Söhne zu tüchtigen Gesellen zu machen. (In „Martin Salander" erreicht solcher Gegensatz zwischen Mann und Frau menschlich wie künstlerisch bei Keller seine Höhe.) Auch das liebende und geliebte Mädchen, bald hingebungsvoll, bald tatkräftig handelnd, wird schon in den „Leuten von Seldwyla" immer glücklicher erfaßt. Das entwickelt sich weiter in den „Züricher Novellen", deren erste und dritte, „Hadlaub" und „Der Landvogt von Greifensee", die feinfühlige Hand erweisen, mit der, sowenig Keller im Leben ein Frauenherz an sich zu fesseln wußte, er die Liebende menschlich und künstlerisch formt. Wie in seiner Lyrik kündet er hier, besonders im „Landvogt", von der Beseligung, die dem Mann auch aus unerfüllter Liebe zum Weibe erstehen kann.

Im „Sinngedicht" steht das Verhältnis von Mann und Weib schon durch die Anlage des ganzen Novellenzyklus an erster Stelle und mit ihm die Frage, wieweit dem einen oder dem anderen Teil das Führeramt zufallen darf. Von einem Epigramm Logaus geht die Rahmenerzählung aus; aus dem Epigramm ergibt sich der Schluß mit schier pointenhafter Zuspitzung. Dem Naturforscher, den das Epigramm zu einem Experiment nach dem Brauch seiner Wissenschaft verlockt, glückt es zuletzt, aus einer weißen Galathee eine rote Rose zu machen. Ein junges Weib ist ihm im unentwegten Hin und Her des Gedankenaustausches und der Erzählungen, die durch solchen Austausch bedingt sind, immer lieber geworden. Er küßt sie, und sie lacht, unter Tränen errötend. Die Einlagen des „Sinngedichts" bewegen sich in weitem Umkreis; Beglückendes und Zerstörendes, Tragisches und Komisches, Unheil und Segen wechseln miteinander, Exotisches wird einbezogen und in den „Berlocken" zuletzt grotesk-satirisch gewendet.

Kellers eigenste Kunst setzt sich auf dem Weg zum „Sinngedicht" immer stärker durch. Paul Heyse entdeckt in ihr mit Recht einen Märchenduft, der sonst ganz und gar geschwunden sei; er umgebe noch Kellers handfesteste Figuren. Nicht nur Heyse fühlte sich an das Kolorit der Renaissancemaler Venedigs erinnert. Wirklich hat Kellers Farbengebung einen Goldton, nicht etwa bloß in übertragenem Sinn. Gesättigte Farbe weist sich bei keinem anderen Erzähler der Zeit gleich kraftvoll dem inneren Auge des Lesers. Mag eine Erzählung viel Trübes und Enttäuschendes vortragen wie die „Mißbrauchten Liebesbriefe", sie schwingt sich doch zu froherer Tönung empor, indem sie das Spiel von Licht und Farbe an einer Frauengestalt entwickelt, deren Wesen sich über das jämmerliche Menschentum der Gegenseite erhebt. Sogar Trivialstes gewinnt ein reiches Kolorit und wird dadurch vom Alltag weggerückt oder mindestens von dem Bild, in dem sich anderen der Alltag spiegelt. Kellers Realismus schafft etwas von der Entfernung zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk, wie sie Vorkämpfer der Idealität der Kunst fordern. Wieweit auch Novalis von Keller entfernt ist, beiden bleibt doch die Fähigkeit gemeinsam, Gewöhnliches wie etwas Ungewöhnliches erscheinen zu lassen und dadurch zu adeln. Die „Legenden" belegen das am besten, deutlicher noch als Vorstöße in das Gebiet romantischer Märchen wie „Spiegel, das Kätzchen". Nur romantische Weltflucht liegt ihnen fern. Vielleicht vermißte mancher gern in den „Legenden" die eine oder die andere Wendung, die fast hausbacken gegen Gebilde religiösen Glaubens den gesunden Menschenverstand ausspielt. Das rein Menschliche hinter der verhüllenden Decke alter Legenden zu sehen, bleibt Kellers großer Vorzug. Daß er das leisten konnte, dankt er dem Band, das ihn mit Feuerbach verknüpft. So werden die „Legenden" im höchsten und schönsten Sinn Ausdruck des Zeitgeists, bleiben aber dem Schicksal dieses Zeitgeists ausgesetzt und müssen darunter leiden, wenn an seine Stelle ein anderes Weltbild tritt. Fand doch Keller zuletzt selbst nicht volles Genügen an der Neigung der „Legenden", nazarenische Vorlage ins Hellenistisch-Weltfrohe zu wandeln. „Dorotheas Blumenkörbchen" gerät ihm zwar nicht schlechthin zu einer Verklärung des Märtyrertums, aber doch zu einem Märchen, das sich bis in einzelne Wendungen mit Novalis berührt. Das „Tanzlegendchen" stimmt vollends Welt- und Jenseitsfreude harmonisch auf einen einzigen Ton von ungemeiner Zartheit.

Während der erste „Grüne Heinrich" stückweise erschien, veröffentlichte der Hegelianer Karl Rosenkranz seine „Ästhetik des Häßlichen" (1853). Es war an der Zeit, endlich diesem ästhetischen Begriff eine erschöpfende Darstellung erstehen zu lassen. Hatte doch während der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Häßliche im Reich der Kunst immer mehr Raum gewonnen. Unter der Fahne des Ironischen, Grotesken und auch des Humoristischen war es zu seinen Erfolgen gelangt. Rosenkranz war sich bewußt, daß auch der Humor das Häßliche ästhetisch nutze. Die „Ästhetik des Häßlichen" sagt über diese Dinge nicht mehr als schon früher sein „System der Wissenschaft" (1850). Es stellt den Humor als eine der Arten des Komischen neben Satire und Ironie und billigt dem Komischen überhaupt zu, daß es die Häßlichkeit auflöse, indem es sich selbst vernichte. Im höchsten Sinn tue das der Humor.

Hegelisch gedacht, auch hegelisch schwerfällig und schwerverständlich war die Begriffsbestimmung des Humors: „Die vollkommene Wiederherstellung der Idee des Schönen in ihrer Einheit mit der Idee des Wahren und Guten, und zwar so, daß er die ganze Tiefe der Entzweiung der empirischen Existenz mit dem Wesen des Geistes in sich aufnimmt, den Optimismus der absoluten Freiheit affirmiert und die Versöhnung des Geistes mit sich selbst, auch im Leiden, im Unglück, im Mangelhaften, im Endlichen überhaupt, als das Werk der in sich unendlichen Subjektivität darstellt." Voraussetzung des Humors ist für Rosenkranz der Gegensatz des Endlichen zum Unendlichen, des Empirischen zum Absoluten oder — wie das 18. Jahrhundert es zu nennen liebte — der Wirklichkeit und des Ideals. In diesem Gegensatz wurzelt auch die romantische Ironie. Sie macht alles Irdisch-Endliche klein, indem sie es am Absoluten und Unendlichen mißt. Umgekehrt macht nach Rosenkranz der Humor noch das engste Irdische groß, indem er es als einen Teil des Unendlichen, als etwas vom Unendlichen Bedingtes und daher Unerläßliches faßt.



So meinte es auch Jean Paul, als er in der „Vorschule der Ästhetik" (§ 32) den Humor das umgekehrte Erhabene nannte, das nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee (dem Absoluten) vernichte. „Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt — ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben — keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber ungleich der Parodie — um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber ungleich der Ironie — um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts." Das Bejahende des Humors und sein Gegensatz zum Verneinenden der Ironie ist auch hier angedeutet.

Jean Paul wie Rosenkranz wurzelt in einer Vorstellungswelt, die dem fortschreitenden Jahrhundert fremder und fremder wurde und vollends für Gottfried Keller etwas Überholtes bedeuten mußte. Beide benötigen zur Erklärung des Humors das Unendliche oder Absolute oder die Idee; Begriffe also, die in der Welt des Materialismus ihren Sinn verlieren und wertlos werden sollten. Lehnte doch schon Schopenhauer es ab, die Worte „unendlich" und „endlich" zur Deutung des Begriffs „Humor" zu nutzen. Im 8. Kapitel des zweiten Bandes seines Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung" von 1844 heißt es: „Erklärungen wie ‚der Humor ist die Wechseldurchdringung des Endlichen und Unendlichen' drücken nichts weiter aus als die gänzliche Unfähigkeit zum Denken derer, die an solchen hohlen Floskeln ihr Genügen haben." Schroffer könnte der einseitigste Materialist sich nicht äußern, kaum platter. Für die Menschen aus Kants und Fichtes Welt, für die Anhänger Hegels, vor allem für die Romantiker war es etwas Selbstverständliches, dem Beschränkten und Bedingten der Erfahrungswelt, also des Diesseits, die hier unerreichbare Vollendung einer höheren jenseitigen, nur denkbaren und nicht auf Erden verwirklichten Welt gegenüberzustellen. Die Welt der Erfahrung an der übersinnlichen Welt der Vollendung zu messen, war damals (und nicht zum erstenmal) etwas Übliches, sogar etwas Gebotenes und Vorgeschriebenes. Ironie und Humor bedeuteten mithin nur besondere Gestaltung solchen Messens. Ironie verschärft es, indem sie noch angesichts höchster und mächtigster irdischer Leistung den Abstand von der Höhe und Macht überirdischer Vollendung betont. Humor gibt umgekehrt noch dem Unzulänglichsten sein Recht, indem es, gesehen vom Standpunkt solcher Vollendung, als nur ebenso unzulänglich sich enthüllt wie die stolzeste Tat. Sub specie aeternitatis wird das Größte klein und darf auf das Kleine nicht verächtlich herabsehen. Am Unendlichen gemessen, bleibt alles Irdische klein, was uns groß erscheint, wie was uns klein dünkt. Vorbereitet ist solche Wertung durch das Christentum. Es nahm dem Begriff Gott alles Menschlich-Endliche und machte Gott zu einem Träger so unbedingter Vollendung, daß neben ihr alles Übrige als endlich und beschränkt erscheinen mußte.

Seltsam, daß gerade Schopenhauer hier eine Anschauungsweise nicht zulassen will, die seiner Weltauffassung durchaus entgegenkommt. Sein Pessimismus ist doch nur Übersteigerung christlichen Entwertens der Diesseitswelt. Lag es vielleicht an der besonderen Gestalt, die er dem Jenseits gab? Aber auch ihm war ja der Gegensatz zwischen dieser und einer andern, minder eingeengten Welt durchaus geläufig.

Schopenhauers Begriffsbestimmung ist freilich einfach genug, um einer metaphysischen Wortwahl entbehren zu können. Ernst, der sich hinter dem Scherz versteckt, ist ihm Humor. Umgekehrt versteckt sich ihm in der Ironie Scherz hinter dem Ernst. Als Beleg für Ironie erscheint Sokrates. Humor aber wird von Schopenhauer der doppelte Kontrapunkt der Ironie genannt.

Kellers Martin Salander wird immer wieder von dem dunkeln Ehrenmann Louis Wohlwend übers Ohr gehauen. Auch da scheint das Schlimmste überwunden. Salander ist längst trotz Wohlwend zu gesichertem Dasein gelangt. Doch noch einmal veranlaßt Wohlwend eine Entgleisung Salanders. Salander verliebt sich in Wohlwends schöne, aber geistig arme Schwägerin. Er will sie in sein Haus bringen, um an ihrer unschuldigen Schönheit von den Krankheiten der Zeit zu genesen. Seine beiden Töchter erscheinen ihm nicht als Hindernisse, vielmehr als Mittlerinnen in dem Verjüngungshandel. Er kommt heim und will seiner Frau den Plan vorlegen, trifft aber hier unversehens seinen Sohn an, der aus Amerika heimkehrt. So berichtet er erst am Abend sein Vorhaben. Frau Salander schweigt zunächst, dreht sich eine Weile unruhig auf ihrem Lager, lacht aber plötzlich hell auf, schweigt wieder und lacht dann nochmals. Sie lache sagt sie, aus Freuden, daß diese Gefahr so glimpflich sich verzogen, daß die unerwartete Gegenwart des Sohns ihn geheilt habe. „Es ist ein gutes Zeichen, ein goldenes, das ich mir im Gemüt aufbewahren will, solang ich noch lebe!" Sie fügt nur noch hinzu: „Und jetzt schlaf wohl, Mann, Deine Geschichte hat doch etwas Einschläferliches an sich."

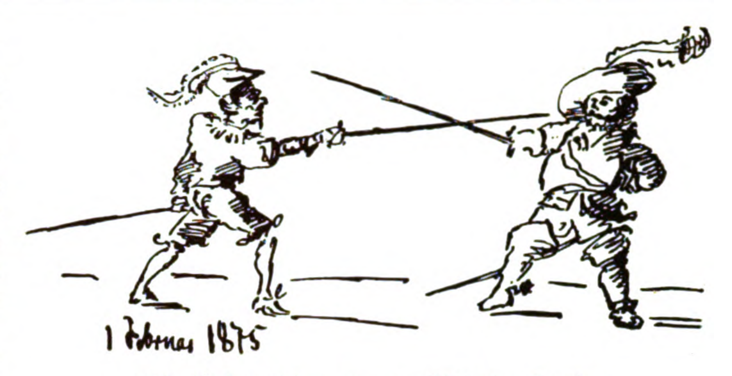
Hier versteckt sich hinter dem Scherz sehr bitterer Ernst. Doch dieser Scherz überwindet siegreich eine schwere und gefährliche Lage. Er wird zum rechten Erlöser im Augenblick folgenreicher sittlicher





Gottfried Keller. Gemälde von Karl Stauffer-Bern aus dem Jahre 1886.
Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, dep. im Kunsthaus Zürich.





142. Federzeichnung von Wilhelm Raabe.

Entscheidung. Humor tritt hier ins Sittliche hinüber, wird sogar zur festen Grundlage wahrer Sittlichkeit. Wenn Jean Paul den Humor erklären will, steht sittliches Handeln nicht im Vordergrund; von ferne ist an die Frage gedacht, ob etwas als sittlich gewertet werden kann oder nicht. Das ist weit mehr Verhalten eines Betrachters, ist also dem Erkennen verwandter als dem Handeln. Auch Schopenhauer dringt nicht so weit vor, einer Leistung des Humors gerecht zu werden, wie Frau Salander sie betätigt; auch nicht, wenn er den Humor auf eine subjektive, aber ernste und erhabene Stimmung zurückleitet, die unwillkürlich mit einer ihr widersprechenden gemeinen Außenwelt in Gegensatz gerät. Sie kann dieser Außenwelt nicht ausweichen, aber auch nicht sich selbst aufgeben. So sucht sie ihre eigene Ansicht und jene Außenwelt durch dieselben Begriffe zu denken. Dadurch entstehe ein Mißverhältnis zwischen den Begriffen und dem durch sie gedachten Realen. Das erwirke den Eindruck des Lächerlichen, also des Scherzes; allein hinter dem Scherz ist der tiefste Ernst versteckt. So faßt Schopenhauer es auf.

Frau Salanders Gefühl sieht sich wirklich im Gegensatz zu einer ihr widersprechenden minderwertigen Außenwelt, mit der sie doch rechnen muß und die sie nicht aufgeben kann. Sich selbst zu bewahren, scheut sie nicht, etwas Ernstgemeintes von seiner komischen Seite zu nehmen. Doch zu alledem tritt noch etwas Entscheidendes hinzu. Nicht nur hat Frau Salander ihrem Mann sein Unrecht aufzudecken. Das könnte sie auch mit andern Mitteln als mit Humor leisten. Nur daß ernste, womöglich erbitterte Auseinandersetzung in diesem Fall zerstörend, der Humor aber befreiend wirken muß. Humor wird dergestalt zu einem Grundsatz für schwere Augenblicke im Leben, zu einem Heilmittel, das vor bitterm Leid bewahrt. Ein Dichter, der sein Weltbild aus dem Materialismus holt, gewinnt, sowenig sonst der Materialismus Sittlichkeit aufbauen kann, einen sittlichen Grundsatz von Wert, mit ihm aber die Möglichkeit, angesichts schwieriger Entscheidungen hohe Sittlichkeit zu wahren. Im Hintergrund ruht und Voraussetzung solchen Verhaltens ist eine Selbstbeherrschung, wie der deutsche Klassizismus sie vor, mit und neben Kant idealistisch verficht.

Frau Salander steht an der obersten Spitze der „Stauffacherinnen", die in Kellers Dichtung dem Mann, zunächst dem Gatten sittlich überlegen sind. Sie und nicht ihre Gatten erziehen ihre Söhne und lassen sie etwas werden, das menschlich höher steht als die Gatten. Auch Pestalozzis Gertrud ist ihrem Lienhard überlegen und hat ihn zu leiten. Verschärft zu Ungunsten des Mannes ist das Verhältnis bei Keller. Als er diese Stauffacherinnen gestaltete, hatte ihm Phantasie mehr zu raten als Erfahrung. Auch sie sind durch die „lieblichste der Dichtersünden" bedingt: „Süße Frauenbilder zu erfinden, Wie die bittre Erde sie nicht hegt." Das Ideal eines Dichters ist Frau Salander; darum gebietet sie über die hohe und große Fassung, die sich in dem nächtlichen Gespräch mit dem Gatten betätigt. Sie weiß, daß Salander wieder einmal auf gefährliche Pfade geraten ist, daß er aber auch unschwer auf den rechten wieder zurückgeführt werden kann. Nur darf sie dann nicht dem ersten Eindruck nachgeben, nichts von der berechtigten Entrüstung verraten, die durch seine Mitteilung in ihr geweckt wird. Deutlich sagt Keller, daß auch sie der Selbstbesinnung bedarf, um den rechten Ausweg nicht zu verfehlen. Hat sie ihn aber einmal erkannt, dann ist ihre Selbstbeherrschung stark genug, durch Humor zur besten Lösung vorzudringen. Hier versöhnt — wie Rosenkranz es will — der Geist im Leiden sich mit sich selbst. Und solche Versöhnung ist ein Werk der in sich unendlichen Subjektivität.

Frau Salander ist nicht die einzige Gestalt Kellers, die sich mit gutem Humor oder mit möglichstem Humor in ihre Lage findet und dadurch andere vor Unheil wahrt. Bescheiden genug klingt das; dennoch ist es reife Frucht edelster Lebensweisheit. Hat überhaupt ein anderer unter den Humoristen der Zeit dies hohe Ziel erreicht? Sie bleiben fast alle lieber bei einer bloß wertenden, nicht auch das Leben und seine Entscheidungen bestimmenden Haltung stehen. Auch Keller hatte Vorstufen zu ersteigen, ehe er zu seiner Höhe des Humors gelangen konnte. Wo er nur zu werten hat, wahrt er gleich andern die Überzeugung, daß auch dem Weisesten etwas menschliche Narrheit innewohne, daß ebenso jedes „Unwesen" noch mit

143. Handschrift Fritz Reuters. Onkel Bräsigs Tod aus dem Manuskript der „Stromtid“.

einem goldenen Bändchen an die Menschlichkeit gebunden sei. Das ist ja die Betrachtungsweise des Humors, den die Jean Paul und Schopenhauer im Sinn haben. So war es gemeint, wenn seit dem 18. Jahrhundert immer wieder das Wertvolle angeblich Minderwertiger durch die Humoristen aufgedeckt worden war. Unverkennbar spielte eine Neigung zu sophistischem Umwerten mit herein. War doch zu leisten, was der Sophist gern trieb, war doch die schwächere Sache zur stärkern zu machen. Das deutet auf die Absicht, von den altbewährten und anerkannten Wertmaßstäben abzugehen und an die Stelle absoluter Sittlichkeit eine relative zu setzen. Schon sind in der Zeit Laurence Sternes genug Anzeichen beginnenden Kulturverfalls da, um diese Wandlung zu rechtfertigen. Allein gerade Sterne, aber auch Jean Paul will nicht vollen Relativismus im Bewerten von Sittlichkeit durchsetzen, ist vielmehr überzeugt, daß er echtere und reinere Sittlichkeit verfechte und den wirklich guten Menschen richtiger herausfinde als die andern, die sich an die gewohnte Wertungsweise binden. Ganz so meint es Raabe. Keller aber, der Bekämpfer der „Gerechten“, führt doch mehr als die Jean Paul und Raabe einen Kampf in eigener Sache, wenn er sich gegen die Korrekten kehrt, die auf der Schnellbleiche ihr bißchen Weisheit und Erfahrung zusammenstoppeln, gleich etwas Geld verdienen, heiraten und sogenannte wohlgeratene Herren sind. Nur bleibt Keller bei solcher Abwehr nicht stehen. Sie ist diesem Weltbejaher zu verneinend. Er begnügt sich nicht mit humorvoller Rechtfertigung unterschätzter Menschen. Sein Humor schenkt die Kraft, im eigenen Leben Schwerstes durch Selbstbeherrschung zu überwinden. Sogar in „Stopfkuchen“ kam Raabe kaum so weit und nicht wesentlich über das Umwerten hinaus; er begnügte sich, einem Verkannten und Schwerdurchschaubaren sein Recht zu verschaffen.

Gegen Jean Pauls Humor wandte schon sehr früh Keller zweierlei ein: Er lasse seine Helden allzuviel weinen, biete zuviel Tränen und Blutstürze. Ferner vertrug Keller nicht Jean Pauls stehende Gebärde, von „schönsten Stellen“ zu Witzen überzugehen. Keller kennt solche weite Spannung von Gegensätzen nicht. Tränenseligkeit ist ihm fremd; zu herb ist er geartet. Groteske meidet er nicht, Purzelbäume schlägt auch sein Witz zuweilen. Doch ihm scheint es nicht verlockend, mit Jean Paul den Leser aus den „Dampfbädern

der Rührung" in die „Kühlbäder der Satire" zu versetzen. Überhaupt spielt er nicht wie auch Heine den Schalk mit der lachenden Träne im Wappen. Das trennt ihn von Sterne und von dessen nächstem Gefolge.

Im dritten Buch der „Romantischen Schule" vergleicht Heine den Humor Sternes mit dem Jean Pauls. Beide gäben ihre Persönlichkeit in ihren Schriften preis. Nur walte bei Jean Paul eine gewisse unbeholfene Scheu, besonders in geschlechtlicher Hinsicht. „Lorenz Sterne zeigt sich dem Publikum ganz entkleidet, er ist ganz nackt, Jean Paul hingegen hat nur Löcher in der Hose." Dann aber erhebt Heine ganz unrichtig gegen Jean Paul den Vorwurf, er springe nicht wie Sterne von tragischer Höhe in den scherzhaftesten, lachendsten Ton über, beginne vielmehr, wenn der Spaß nur im mindesten ernsthaft werde, allmählich zu flennen und ruhig seine Tränen austräufen zu lassen. Als ob nicht gerade Jean Paul das Umgekehrte immer wieder täte. Aber Heine ist gar nicht darum zu tun, daß Sterne gegen Jean Paul recht behalte. Er spielt sich selbst gegen Jean Paul aus. Heine hat ja noch weniger als Sterne unbeholfene Scheu in geschlechtlicher Hinsicht, und ihm bleibt es liebe Gewohnheit, zum scherzhaften Ton überzugehen, sobald tragische Höhe erreicht ist. So darf an die Stelle von Sternes Namen ohne Bedenken der Name Heines gesetzt werden, führt Heine seine eigene Sache, wenn er erklärt: „Sterne fühlte vielleicht noch tiefer als Jean Paul, denn er ist ein größerer Dichter."

Heines Stimmungsbrechung indes gibt Humor auf und wird zur Ironie, weil sie Großes oder Scheinbar-Großes klein macht, nicht Scheinbar-Kleines erhöht. Wirklich darf sie ja als ein Fall romantischer Ironie gelten. Keller gewährt solcher Ironie wenig Raum, mag der Dichter des „Apothekers von Chamounix" noch so gut den Ton Heines treffen. Wenn er ironisch wird, und er wird es oft, bereitet er die Ironie nicht durch „schöne Stellen" vor, erhebt sich nicht mit Sterne, Jean Paul und Heine ins Tragische, um dem nachfolgenden enttäuschenden Scherz desto mehr Stoßkraft zu leihen. Bestenfalls setzt er nur einen Dämpfer auf, wenn Rührung sich vorbereitet. Doch gerade dadurch will er den Tränen ausweichen, mit denen die Nachfolge Sternes nicht kargt. Keller ist so wenig geneigt, in Rührung zu schwelgen wie in großen Worten.

So wird sein Humor gern zum Ausdruck dieses Bedürfnisses nach dem möglichst Schlichten. Hier trifft er mit den andern Humoristen seines Zeitalters überein. Freytag kennt wesentlich überhaupt nur diese Art des Humors. Es klingt dann, als halte er das Gefühl zurück, das in einem Augenblick tieferer Erschütterung seiner Menschen auch ihn selbst ergreifen will. In „Soll und Haben", am Ende des zweiten Buchs, hat Fink das Kaufmannshaus verlassen, in dem der Held des Romans tätig ist. „Anton . . . ging traurig in sein Komptoir zurück." So heißt es dann. Aber sofort geht es weiter: „und schrieb einen Brief an Herrn Stephan in Wolfsburg, worin er dem ehrenwerten Mann eine neue Warenliste und Zuckerproben übermachte." Bald darauf geht es noch sachlicher trocken fort.

Ähnlich macht Raabe es im „Hungerpastor". Ein Abschied ist gleichfalls im Gange. Diesmal fehlen sogar die Tränen nicht. Aber der Ton des Berichts hemmt Rührung. Dies Hemmen ist von vornherein wirksam. Nicht wird zuerst der Rührung mit Heine freier Raum gewährt und dann Komik daraufgesetzt: „Mit aller Gewalt wollte der gute Herr dem abziehenden Hans eine Lieblings-Jagdflinte zum Andenken aufdringen und konnte durchaus nicht begreifen, weshalb ein Kandidat der Gottesgelahrtheit eine verwunderungswürdige Figur spiele, wenn er als bewaffneter Mann also durch die Welt ziehen wolle. Die schönen Pantoffeln, die das kleine Fräulein ihrem Lehrer zum Abschied gearbeitet hatte, — auf jeden derselben war ein Hase gestickt — nahm er mit Dank an und war sehr gerührt darüber. Sehr gerührt war auch die gnädige Frau, welche einen großen Sack mit Lebensmitteln und Delikatessen für den Abziehenden füllte und ihm mit fast mütterlicher Sorge allerlei gute Ratschläge und Gesundheitsregeln mit auf den Weg gab. Das Pastorenhaus fühlte den Abschied bitter, das ganze Dorf Bocksdorf schien teil daran zu nehmen; sogar die Hunde des Gutshofes zeigten sich



144. Das Rendezvous im Graben. Illustration von L. Pietsch in Reuters „Stromtid". Weimar 1865.



145. Tuschzeichnung von Fritz Reuter. Der Contretanz.

sehr aufgeregt und umschnüffelten und umwedelten mit kläglichem und ausdrucksvollem Winseln den Proviantsack; auch der Junker, der sich doch schon mit halbem Geist im Kadettenhaus befand, vergoß einige Tränen."

Humor ist das bei Freytag und bei Raabe nur so weit, als die ironische Tönung nicht völlig erkältend wirkt. Beidemal läßt sich spüren, daß der Erzähler den Augenblick stärker mitempfindet, als sein Ausdruck es zugeben möchte. Er hält sein Gefühl zurück. Er lächelt wie unter Tränen. Das ,,dakryoen gelasasa" der Ilias will sich hier verwirklichen. Reuter liebt es. Sein Onkel Bräsig vergießt weichmütig über das Unglück Hawermanns Tränen und möchte zugleich trösten. Er nimmt Hawermanns Töchterchen auf den Arm und tanzt herum, während ihm die Tränen von den Backen laufen. Zuletzt setzt er die Kleine auf den Stuhl, auf dem die Prachthaube der Großmutter liegt. Umgekehrt kann bei Reuter in einem leiderfüllten Augenblick ein Zufall den Nächstbeteiligten lachen machen. Auch da gehen Tränen und Lachen derart Hand in Hand, daß von enttäuschender Wirkung im Sinn der romantischen Ironie Heines und seiner Stimmungsbrechung nichts zu spüren ist.

In allen diesen Fällen ist die weite Spannung der Stimmungsgegensätze aufgegeben, die bei Jean Paul besteht. Am unbedingtesten verzichtet Keller auf sie; meidet er doch sogar die Stilabstufungen, die bei Freytag wie bei Ludwig sich stark vernehmlich machen. Die Gipskatze in ,,Soll und Haben", wie ein Schmuckstück an wichtigen Stellen im Gang des Romans angebracht, wird in ganz anderer Sprache geschildert als die eigentlichen Begebnisse; das klingt humoristischer, mit einem Stich ins Märchenhafte. Der Holunderbusch in der ,,Heiteretei" macht seine Bedeutung für den Gang der Handlung nicht ganz so auffällig fühlbar; geringer ist der Unterschied in der Tönung, wenn auch immer hier Märchenhaftes besteht. Freytag greift indes noch zu einer anderen Art von Stilabschattung. Steigert sich zu Ehren der Gipskatze der Ausdruck ins Humoristischere, so gibt es umgekehrt in ,,Soll und Haben" wichtige Augenblicke, in denen die mehr oder minder merklichen Anklänge an Humor oder Ironie einem erhabenen Ernst Platz machen. Biblisch wird die Sprache in Betrachtungen, die ein Prediger vortragen könnte. (So im ersten Abschnitt des 4. Kapitels von Buch 3.) Da kehrt wieder, was den Stil Jean Pauls bezeichnet, eine Stilmischung, die mitten in Unfeierliches hinein Erhabenheit stellt. Nur läßt Jean Paul dauernd die Gegensätze miteinander wechseln, während Freytag das Erhabene unversehens einmal auftauchen läßt wie etwas Außerordentliches, dann auch an einer Stelle, die für den Bau des Ganzen große Bedeutung hat und eine Art Peripetie darstellt. Sonst verharrt Freytag fern von allem Biblisch-Seraphischen, das für Jean Paul lange Zeit unentbehrlich bleibt. Raabe kommt an diese Seraphik nur selten heran. Tut er es, wie in den ,,Leuten aus dem Walde", so rückt er sofort an Jean Pauls Seite, weit mehr als sonst. Auf seiner Höhe stimmt Raabe den Ton des Berichts nur noch nach der Wesensart des Berichterstatters ab, wenn er wie in ,,Stopfkuchen" das Erzählen einem andern übergibt und dieser sich abermals von einem Dritten unterrichten läßt.

Kunstvoll wechselt in ,,Stopfkuchen" auch der Abstand im Ausdruck zwischen dem Augenblick, in dem der Bericht niedergeschrieben wird, und einer zweifachen Vergangenheit, der Zeit, in der das entscheidende Geschehnis sich einst abspielte, und der Zeit, in der dem Erzähler dieses Geschehnis berichtet wird. Ein ähnlicher Wechsel vollzieht sich kunstvoll in den ,,Akten des Vogelsangs". Im Erstlingswerk, in der ,,Chronik der Sperlingsgasse", wirkt solcher Wechsel noch verwirrend. Das gibt der Ich-Erzähler selbst zu, wenn er sich von einem andern sagen lassen muß: ,,Sie würfeln wirklich Traum und Historie, Vergangenheit und Gegenwart zu toll durcheinander, Teuerster. Wer darüber nicht konfus wird, der ist es schon! Und wenn Sie noch Ihre Bilder einfach hinstellten, wie ein alter, vernünftiger, gelangweilter Herr und Memoirenschreiber. Aber nein, da rennt Ihnen Ihr Mitarbeitertum der ,Welken Blätter' zwischen

die Beine, da putzen Sie Ihre Erinnerungen auf mit dem, was Ihnen der Augenblick eingibt, hängen hier ein Glöckchen an und da eins, und ehe man's sich versieht, haben Sie ein Ding hingestellt wie — wie ein Gebäude aus den bunten Steinen eines Kinderbaukastens. Das ist hübsch und bunt, aber — es paßt nichts recht zusammen, und wenn man es genau besieht — puh! — Nehmen Sie's nicht übel; aber manchmal gleicht Ihre Chronik doch dem Machwerk eines angehenden literarischen Lichts, das sich mit Rousseau getröstet hat: 'Avec quelque talent qu'on puisse être né, l'art d'écrire ne s'apprend pas tout d'un coup.'"

Selbstkritik des Dichters äußert sich bei Keller minder auffällig. Näher liegt ihm dann, den Menschen ironisch zu nehmen als den Künstler, und auch das nur in seinen Anfängen. So belächelt die „Feueridylle" den Poeten, der mit der Menge hinauswatschelt, das Großfeuer zu betrachten, und seinen Kennerblick voraussendet. Im allgemeinen legt es Keller viel weniger als Raabe, aber auch als Jean Paul oder Reuter, selbst als die „Heiteretei" auf helles Lachen an. Nur die paar Stellen, die er ins Groteske drängt und die er selbst als „Batzen" entschuldigen zu müssen glaubt, verraten solche Absicht. Im übrigen ist die Stimmung von Kellers Werken ausgeglichener. Auch soweit er die Menschen seiner Dichtungen wertet. Ricarda Huch spricht von dem gleichmäßig wohlwollenden Gefühl Kellers für seine Geschöpfe. Wie ein guter alter Himmelsvater aus Kinderbibeln blicke er mit unendlichem Wohlgefallen, doch oft nicht wenig belustigt, auf sie herunter. Die Selbstgerechten fahren bei ihm allerdings minder gut, als die Worte Ricarda Huchs erwarten lassen. Doch in ihnen mußte er ja den vollen Widerpart seines eigenen Wesens erkennen, eben des großen und hohen Humors, den seine Werke atmen. Solches Lebensgefühl bezeichnen Ricarda Huchs Beobachtungen sehr gut.

Raabe bedenkt die unter seinen Geschöpfen, die ihm widerlich sind, mit spitzigern, mit gehässigern Wendungen als Keller. War ihm doch die ganze Kraft von Kellers weltfrohem Humor nicht gegeben. Er ist Pessimist. Schon darum gleitet sein Humor gern ins Ironische hinüber. Humorvoll bejaht er, was andern wie etwas Minderwertiges vorkommt; aber er kann nicht vergessen, daß die Welt zu schlecht ist, um anzuerkennen, was er schätzt. Noch hinter seinem Stopfkuchen lauert der bittere Vorwurf, erhoben gegen die Menschen, daß sie ja doch für echte Seelengröße kein Verständnis hätten. Das rückt Raabe weit ab von dem reifen Keller. Nicht ein Pessimist, sondern der Gesinnungsgenosse Feuerbachs hat die Höhe erstiegen, von der gesehen, das Schwere des Menschenlebens sich löst, hat sich zu einem Humor durchgerungen, der in ernsten Augenblicken der Entscheidung Sittlichkeit bewährt, nicht durch eifervolle Tat, sondern durch überlegen humorvolle Abwehr der Irrtümer anderer. Auch Raabe und Reuter schenken mitunter Erlesenen die Kraft, den Verzweifelnden zu trösten, indem sie ihren Humor aufbieten, holen also aus dem Humor sittliche Tat. Keller aber geht weiter. Er gestaltet Persönlichkeiten, die in schwersten Augenblicken nicht des Trosts durch andere bedürfen. Sie stehen auf so hoher Warte, daß sie sich selbst überwinden können. Ihr Humor kann das leisten, kann damit ausschalten, was ihnen wie den andern unheilbares Leid zu bringen fähig wäre. Humor wird so zum Träger einer sittlich gedachten Lebenskunst, einer überlegenen Beherrschung des Lebens. Keller war ein wirklichkeitsfroher Bejaher des Daseins. So mußte ihm als beste Sittlichkeit nicht strenges Verurteilen, sondern verstehende Überlegenheit erscheinen, die heilt, ohne zu verletzen. Vom Standpunkt des Materialismus war damit auf sittlichem Gebiet ein Höchstes erreicht. Oder vielmehr vom Standpunkt einer Weltbejahung, die in Besserm wurzelte als in Knechtung des Geistes und Verherrlichung der Materie.

6. Storm. Heyse. Geschichtliche Epik

Storm und besonders Heyse haben dem Novellisten Keller lange im Wege gestanden, spät erst offenbarte sich weiteren Kreisen das Erlesene seiner Kunst. Storm und Heyse haben es früher erkannt und zugestanden. Storms Verdienst ist, der deutschen Novelle mit der Erzählung „Immensee" (1851) eine ganz neue Wendung gegeben zu haben. Tiecks Novelle wurde durch ihn überwunden. Storm selbst glückte es nicht, das Wesen solcher neuen Novellenkunst in eine handliche begriffliche Formel zu bringen. Heyse dagegen bot in seiner „Falken-Theorie" eine neue und brauchbare Umschreibung des Wesens der Novelle. In Boccaccios „Falken" beobachtete er eine starke, deutliche Silhouette; ihr Umriß, in wenigen Worten vorgetragen, mache schon einen charakteristischen Eindruck. Heyse war Augendichter, während Tieck das Ohr stärker in Tätigkeit setzte. Indem er den Ausdruck Silhouette



146. Theodor Storm. Photographie.

gebrauchte, schwebte ihm sicherlich auch die Situation vor, die im Mittelpunkt der Novelle stehen soll. Er selbst forderte freilich zunächst nur, aus einem fruchtbaren Motiv möglichst alles zu machen, was keimhaft an psychologisch bedeutsamem Gehalt in ihm vorhanden ist. Am deutlichsten läßt sein ,,Letzter Zentaur" (1870) das Geschaute seiner Novellenkunst und die Gipfelung der einzelnen Novelle in einer gemäldehaften Lage erkennen. Storm ist weit mehr Stimmungskünstler als Heyse. Er ist durchaus nordischer Mensch, während Heyse romanischem Wesen urverwandt bleibt, seine Stoffe auch gern aus Italien holt. Schärfer umrissen ist daher Heyses Erzählen, während ,,Immensee" lyrisches Gefühl ausströmt und unzweideutig Volksliedartiges übernimmt. Überhaupt steht Storm der deutschen Romantik sehr nahe. Wie viel ihn mit Mörike verband, und wie, was er schuf, dem Dichten Mörikes zum Verwechseln ähnlich werden konnte, gab er selbst zu. Heyse berichtet manches, als ob es ihm von anderen erzählt worden wäre. Das tut auch Storm, für ihn bezeichnender aber ist die Erinnerungsnovelle; aus der Gegenwart wendet sich der Blick zurück in die ferne Vergangenheit, ihr Schönes gewinnt auch noch die Verklärung, die in vielen durch die Erinnerung gezeitigt wird. Storms Novellen lösten sich nur langsam vom Lyrischen los. Gleich dem Volkslied bieten sie anfangs gern unverbundene Einzelbilder, sprunghaft wenden sie sich von einem zum andern; oder es wird gar nur angedeutet, wie ein nicht erzählter Vorgang sich hinterdrein in den Menschen spiegelt. Das ,,Ahnenlassen eines noch nicht ausgegebenen Reichtums" nahm Storm für sein Erzählen in Anspruch. Später ordnet er einheitlicher und gliedert das Ganze von einem Mittelpunkt aus. Bei anheimelnden Einzelheiten zu verweilen, gestattet er sich jetzt nur noch, wenn auch das der ganzen Novelle dienen kann. In seiner Frühzeit bewährt er sich als verschlossener Friese, der nur ungern zuviel Worte macht, lieber zuwenig sagt; zuletzt bleibt solche Verschlossenheit bloß Gegenstand seiner Erzählung. Bewußte Heimatkunst ergibt das. Er stellt sich jetzt die Aufgabe, Land und Leute seiner nördlichsten deutschen Umwelt zu treffen. Ihre Wortkargheit wirkt selbstverständlicher als in den Novellen seiner Frühzeit eine Gesprächsform, die zuweilen mit Ausrufen sich begnügt und das Weib vollends zum Schweigen verurteilt, dabei aber den Menschen überhaupt und nicht

einen stammhaft bedingten, besonders gearteten Menschenschlag vorführen will.

Heyse ist von Anfang an viel zu sehr Weltmensch und Weltkenner, als daß er jemals gleiche Verinnerlichung der Ausdrucksform geboten hätte. Mehr und mehr gewöhnt er sich an den Umgangston der großen Gesellschaft. Sein Erzählen bekommt schon durch die Menge festgeprägter Formeln, die in gebildeter Gesellschaft bestehen und gern die Fremdsprache nutzen, einen leisen Ton von Ironie; es ist, als rede er dauernd in Anführungszeichen. So spricht er von dem Typus eines „bel homme", von Mitteln, sich wieder aus seinem „guignon" herauszureißen, von „une femme qui se respecte", von „une figure chiffonnée". Natürlich bedingen seine vielen italienischen Stoffe dauernde Benutzung italienischer Wörter im Gespräch. Die Gesellschaftswelt, die in solcher Sprache mit dem Menschendasein mehr spielt, als daß sie es ernst nähme, verschließt sich willig die Augen vor den tiefen Abgründen des Lebens. Der Naturalismus machte Gleiches Heyse zum Vorwurf, er übersah, wie bereitwillig Heyses Dichten in seiner Frühzeit für eine andere Weltschau eingetreten war. Damals kämpfte Heyse gegen die vielen, die den schweren Aufgaben des Augenblicks aus dem Wege gehen. Er forderte Freiheit für den Menschen und vor allem für den Künstler. Mit Heine trat er auf die Seite uneingeschränkterer Sinnenfreude, dem Weibe dachte er dergestalt ein neues Leben eröffnen zu können. Er hatte über Frauenseelen so viel Neues zu sagen, daß eine Vorkämpferin neuen Frauentums ihm später nachrühmen konnte, das Weib der Gegenwart sei durch ihn über sich selbst zum Bewußtsein gekommen. Genug des Gewagten bestand in diesen frühen Erzählungen Heyses. Auch noch, wenn er Novellen in Versen schrieb. Es hinderte seine Novellen nicht, lange Zeit als Typus kunstvollerer Gestaltung dieser Dichtungsart zu gelten. Ihn zu überholen und einen neuen Typus zu schaffen, war nicht leicht.



147. Paul Heyse. Gemälde von Lenbach.

Was im Blut liegt, wirkt sich bei Heyse wie ein unüberwindliches Schicksal aus. Ist es Zufall, daß Heyse ungefähr zu der Zeit zu veröffentlichen beginnt, als auf deutscher Erde der Materialismus seine ent-



148. Illustration von Anton v. Werner zu Scheffels „Ekkehard".

scheidenden Siege erficht? Wirklich ist Heyse einer ser frühsten deutschen Dichter, die dem Geist und der Fähigkeit, sich selbst zu bestimmen, das Recht nehmen und es der Materie übergeben. Heyses nächste Altersgenossen und Freunde tun das noch nicht, Keller nicht und auch nicht Storm, am wenigsten Raabe. Gesehen vom Blickpunkt des Materialismus, der fortan die Dichtung des Jahrhunderts, nicht bloß die deutsche, bedingen und bestimmen sollte, ist Heyse damals der modernste Dichter. Mit dem Materialismus stimmt er überein in der Abkehr von einer Sittlichkeit, wie sie von Kant vertreten worden war. Dann in dem Aufruf zu Sittenfreiheit und zu Lockerung der Ehebande. Sein Roman „Im Paradiese" von 1875 bekämpft in solchem Sinn die bestehenden Zustände. Sein etwas älterer Roman „Die Kinder der Welt" nimmt religiöse Gebundenheit aufs Korn und möchte in ihr ganz materialistisch nur „traditionellen Schlendrian" entdecken. Heyse gilt als ein Dichter von edler, kunstvoll gezügelter Gebärde, als Träger eines Formwillens, der sich nach Goethes Vorbild an der klassischen Antike geschult hat. Materialistische Dichtung nimmt meist ungefügere Gebärden auf, hat vor allem eine unverkennbare Neigung zum Häßlichen.

Heyse mied es, den Stil seiner Novellen dem Zeitalter anzupassen, in dem sie spielen; mitunter scheint sein Wortausdruck sogar der zeitlich bedingten Stimmung des Vorgangs zu widersprechen. Storm näherte mehrfach die Sprache der Novelle dem älteren Brauch, der zur Zeit des Vorgangs der erzählten Ereignisse bestand. Seit den siebziger Jahren neigte er zu Chroniknovellen und schloß in einen Rahmen, der in der Gegenwart spielt, einen Bericht aus vergangener Zeit ein. Die Entfernung alter von neuerer Sprache ist dabei mit Willen nicht stark betont. Selbst Gottfried Keller hatte einmal im „Grünen Heinrich", in der Geschichte vom Meretlein, weit mehr altertümliche Stilelemente zugelassen.

Solch chronikalische Erzählung beginnt mit Clemens Brentanos Bruchstück „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers" vom Anfang des Jahrhunderts. J. M. Usteri berichtet dann gern in älterem Schweizerdeutsch. August Hagens „Norica" gaben sich 1828 als Abdruck eines alten Manuskripts. Das vielbeachtete Musterstück einer Sprachgestaltung, die sich in den Geist der Sprache eines vergangenen Jahrhunderts glücklich einfühlt, wurde Wilhelm Meinholds „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe" (1843). Später wollte es Meinhold nicht mehr so gut glücken. Viel leichter hingetuscht ist das Archaisieren der Erzählungen Wilhelm Raabes. Humorvoll spielt Josef Viktor von Scheffel mit vergangenen Sprachformen, nicht bloß mit deutschen, auch mit gotischen; seine Begabung, in fremden Zungen zu reden, erwies sich am Mittellatein, besonders an der Verssprache der Vagantenpoesie.

Scheffel trug in den Geschichtsroman die Darstellungsform des Humors hinein. Sein „Ekkehard" (1855) verdankt diesem Griff einen unerhörten Erfolg. Eine gleich lange Reihe von Auflagen in wenigen Jahren hatte damals keine andere Erzählung aufzuweisen. Auch „Ekkehard" nimmt Scotts Erzählungsart auf. Abermals wird ein engerumschriebener Kreis deutschen Bodens samt den Menschen, die ihn bewohnen, in dem Bewußtsein gezeichnet, daß



149. Joseph Viktor von Scheffel.
Gemälde von Anton v. Werner

alte Stammeseigentümlichkeit hier immer noch walte. Der Bodensee und seine Umgebung, Schweizer Gebiet wie St. Gallen und Appenzell, deutsches wie der Hegau mit dem Hohentwiel, alles wird zurückversetzt in die Zeit mittelalterlichen Klosterlebens und schwerer Kämpfe gegen andringende Hunnen. Aus Klosterchroniken der Zeit ersteht dem Dichter lebendig und farbenkräftig seine Welt. Ausführliche Anmerkungen weisen auf Quellen hin; doch humorvoll treibt Scheffel noch hier sein Spiel mit strenger Wissenschaft, meint es nicht so pedantisch wie spätere geschichtliche Erzähler, die Vertreter des sogenannten Professorenromans. Aber sein Humor war nicht kräftig genug, ihn vor der Verquickung quellen- und lebenstreuen Menschentums der Vergangenheit mit einer sentimentalen Liebesgeschichte zu bewahren. Stilwidrig schenkt er seinem Helden Wertherstimmungen und läßt ihn nur zuletzt genesen. Gesund wird Ekkehard durch die Abfassung des mittelalterlichen Gedichts von Waltharius, das der Roman in deutscher Sprache vorlegt. Quellentreu ist dieser Ausgang nicht.

Indem Scheffel mit Scott altüberkommene Stammeseigenheiten noch den Menschen der Gegenwart absah, näherte sich in seiner Hand mittelalterliches Menschentum dem bürgerlichen Verhalten seiner Zeit. Bald sollten andere, voran Rudolf Baumbach und Julius Wolff, die Entfernung von einst und jetzt noch verkleinern. Die Leser durften sich freuen, daß große Persönlichkeiten der Vergangenheit nun nicht anders aussahen als sie selbst oder ihre bürgerliche Umwelt. Schon bei Scheffel widerstrebt solche Verheutigung vielfach der unverkennbaren Absicht, die Kultur einer früheren Zeit in ihren Einzelzügen möglichst echt wiederzugeben. Die humoristische Tönung gleicht das nicht aus, sie schränkt den Unterschied von einst und jetzt noch mehr ein. Wie willkommen dem Zeitalter das war, erwies sich vor dem „Ekkehard" an der Verserzählung „Der Trompeter von Säkkingen". Der vierfüßige Trochäus war von Arnim, von Immermann, von Heine und von anderen schon komisch verwertet worden. Scheffel steigert den humoristischen Ton, indem er das Maß noch lässiger handhabt als Heine, der gern Kunstlosigkeit vorspiegelt. Großes und Ernstes verliert in solcher Luft seine strengen Züge, verkleinlicht ist der geschichtliche Hintergrund dieser recht schablonenhaften Liebesgeschichte aus dem 17. Jahrhundert. Ernster hatte Kinkels „Otto der Schütz" in Versen Verwandtes aus deutscher Vergangenheit berichtet. Der „Trompeter" fand noch viel mehr Leser als „Ekkehard", wurde auch zu Operntext umgewandelt. Auf diesem Wege gewannen die lyrischen Einlagen die Verbreitung von Volksliedern.

Feuchtfröhlicher Humor trägt die Liedersammlung „Gaudeamus" (1868). Wie im „Ekkehard" alte Klosterchronik gelangt hier der Sang der Vagantenpoesie zu neuem, zeitgemäßem Leben. Von seiner Tönung geht es weiter zu gutmütiger Skepsis, die ironisch mit dem Wissensdünkel des Zeitalters spielt und jetzt die Ergebnisse der Keilschriftforschung, dann die der Geologie oder auch der Rechtsgeschichte



150. Illustration von Anton v. Werner zu Scheffels „Trompeter von Säckingen"

grotesk travestiert. Verblaßt ist heute alles in „Gaudeamus", was auf Humor und Satire verzichtet und nach alter romantischer Weise vergangene deutsche Größe preist. Nur ganz selten hält Scheffel sonst diesen ernsten Ton fest, in der Erzählung „Juniperus", dann in dem Buch „Frau Aventiure". Hier glückt ihm einmal etwas so Starkes wie die beiden ersten Strophen des Liedes „Im Lager von Akkon 1190". Auch Hugo Wolf hat sie in Musik gesetzt; er verzichtete gern auf die dritte Strophe, die ins Platte herabsinkt.

Fast gleichzeitig mit „Ekkehard" bot Wilhelm Heinrich Riehl seine „Kulturgeschichtlichen Novellen". Der Ernst der Darstellungsform läßt nur da und dort humoristisches Licht aufleuchten. Der Gesellschaftskritiker Riehl blickte tief hinein in das Wesen seiner bürgerlichen Zeit. Er erkannte, daß Staats- und Kriegsaktionen, im Roman genrehaft ausgemalt, dem Zeitgefühl zu widersprechen anfingen. Hatte Scott schon die großen geschichtlichen Persönlichkeiten nur durch den Vorgang seiner Romane hindurchschreiten, ihn aber nicht tragen lassen, so ging Riehl nur noch auf erfundene Handlung aus, die nicht mit weltgeschichtlichen Ereignissen sich verknüpfte, sondern freigeformte Menschen im Sinn der Gesittung ihres Zeitalters sich ausleben ließ. Auch das war ein Schritt hin zur Milieuerzählung.

Im selben Jahr wie „Ekkehard" erschien der „Sonnenwirt" von Hermann Kurz, eine Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert. (Den gleichen Stoff erzählte schon Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre".) Kurz stützte sich nicht wie Riehl bloß auf gründliche Kenntnis eines Zeitalters, sondern auf die Urkunden, die von Leben, Untaten und Untergang des „Sonnenwirtle" berichten. Neben dem Kulturgeschichtlichen war ihm immer noch das Erleben eines geschichtlich nachweisbaren Menschen aus der Vergangenheit wichtig; er deutete es seelenkundig aus. Der „Sonnenwirt" steht trotzdem den Absichten Riehls weit näher als Hermann Kurz' älteres Werk „Schillers Heimatjahre" (1843). Kurz verwertet die Mittel von Scott, indem er das Werden des jungen Schiller zu einem Roman gestaltet. Daß der Stoff noch größere Gebärden verträgt, bewies später Walter von Molo. Ein Stück Kulturgeschichte aus dem Schwaben des 18. Jahrhunderts ist das Abbild des Räuber- und Zigeunerwesens. Im Roman selbst dient es minder zur Deutung von Schillers „Räubern" als vielmehr der Geschichte der erfundenen Hauptgestalt; ganz nach Scotts Weise ist nicht Schiller Träger der Handlung.

Dem Geschichtsroman der nächsten Jahrzehnte war die Bahn eröffnet. Vergangenheit wurde gleichzeitig auch der Gegenstand mehr oder minder großer Versepen. Wie wichtig dem aufsteigenden und besitzfrohen Bürgertum künstlerisches Abbild der Vergangenheit war, erwies sich an der Malerei. Das München Maximilians II. wurde der Hort solcher Kunst. Von Wilhelm von Kaulbach ging es weiter zu Karl Piloty, von Ideengeschichte zu farbenreichem Realismus. Kulturgeschichtlich gemeint war beides. Kaulbach hielt große Augenblicke der Vergangenheit fest, in denen sich Geist und Wesen eines Zeitalters spiegeln. Piloty

huldigte den Meistern der Renaissance in Venedig und ihrem Kolorit, ihm lag weniger an dem Geist der Vergangenheit als an farbechter Wiedergabe. Der Verheutigung entging er noch weniger als Kaulbach. Die Münchner Dichter aus dem Umkreis Geibels boten in Versen, was von Kaulbach auf der Leinwand gezeigt wurde. Da wie dort entstanden Werke von gewaltigem Umfang, doch weder Hermann Lingg noch Graf Adolf Friedrich von Schack konnten ihre weltgeschichtlichen Epen auch nur der nächsten Zukunft lebendig erhalten, sogar zu ihrer Zeit nicht mit Wilhelm Jordan es aufnehmen, kaum mit Robert Hamerling. Jordans Epos „Nibelunge" (1868—74) war den Zeitgenossen die langersehnte, endgültige Formung des Siegfriedstoffes.

Längst ist das Werk dem Vorwurf verfallen, daß es stil- und geschichtswidrig neueste Stimmungen, Wendungen, Spannungsmittel des Romans und vor allem neueste Menschen einem heldenhaften vergangenen Zeitalter zumute. Ein Knabe aus dem nordischen Dalkarlgeschlecht plaudert kindlich-naseweis von Papa und Mama; Siegfried nennt Krimhilde kosend „Hildi, mein holdes Herzblatt"; ehe Krimhilde mit Augen Siegfried gesehen hat, schwärmt sie für den Dichter Horand, fortan sind ihr solche Gefühle „ganz unmöglich, für immer begraben und jetzt unbegreiflich". Jordan dachte, mit solchen Mitteln aus dem edelsten Erz des uralten Erbes das reine Rotgold in leuchtender Schönheit lauter zu scheiden und mit den Zeichen der Zeit es preiswert zu prägen Er wurde gerade durch solche grundsätzliche, übermäßige Verheutigung ein wichtigstes Sprachrohr des Zeitgeists. Er war überzeugter Materialist und schuf schon in seinem Mysterium „Demiurgos" (1852—54) eine moderne Theodizee, im Wettbewerb mit dem Gedicht des Lukretius „De rerum natura". Wieviel Idealismus in solchem Materialismus sich barg, erweist sich hier. Jordan dichtete in der frohen Überzeugung, einer neuen Welt eine neue, bessere Heilslehre zu künden. Stolz stellte er später fest, er habe Darwin vorweggenommen, indem er die Entwicklung der Menschheit aus Tod und Hunger und aus „der Wesen stetem Krieg" ableitete. Verwandt mit Darwin bleibt auch das Epos „Die Nibelunge". Gunther will nur ein Weib freien, das ihm in seinen Nachkommen ein Heldengeschlecht sichert, verboten ist ihm zur Bettgenossin ein zierlich geputztes, zaghaftes Püppchen mit gemaltem Gesicht und schwächlichen Sehnen. „Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten, Lautet die Losung, nach der wir leben." Freilich gebiert ihm Brunhild dann einen erbärmlichen Knirps.

Jordan ist der freudige Vertreter der Naturwissenschaft des Zeitalters, er verwissenschaftlicht von seiner Seite die Dichtung und mutet dem Stabreim der „Nibelunge" mitten im Bericht von Heldenerlebnissen und Heldenschicksalen wissenschaftliche Auseinandersetzungen zu. Im Roman hält er es nicht anders. Sein Familienroman „Die Sebalds" (1885) gibt unmittelbare Belehrung in der Form der Wissenschaft über Natur, jüdische Liturgie, Seeschiffahrt. Geheimnisvolle Verwandtschaften stehen im Hintergrund, ganz wie im Epos; Schauer- und Kriminalromanzüge drängen sich da wie dort ein. Wie wenig ihm gegeben war, exotische Landschaft (so in den „Sebalds" Nordamerika) lebendiger zu vergegenwärtigen als durch baedekerhafte Aufzählung von Gegenständen oder von Namen, er fühlte sich doch stolz als Dichter. Oder dachte er nicht an sich selbst, wenn er, bewußter Vertreter des aufsteigenden Bürgertums, durch Horand in der „Sigfridssage" verkünden ließ, „daß kommende Zeiten Die Kluft einst verkleinern, die undurchklimmbar Den Harfner jetzt trennt vom erhabenen Thronherrn"? Die uralte Wendung, wie es mit dem Ruhme des Achill ohne Homer stünde, kehrt, wie bei den Neulateinern aus der Zeit der Humanisten, auch bei Jordan wieder: nur wenn die Worte des Dichters einem Fürsten ewiges Leben verleihen, wird die Nachwelt sein noch gedenken.

Der Österreicher Robert Hamerling gebietet über lockenderes Kolorit als Wilhelm Jordan. Gleichzeitig breitete der österreichische Maler Hans Makart den blendenden Reichtum seiner Farben auf seinen Bildern aus; sogar das sinnlich Aufstachelnde ist beiden gemeinsam. Auch Hamerling gestaltet im Sinn der Wissenschaft seiner Zeit, er steigt indes in seinem „Homunkulus" (1888) hoch genug empor, die Überhebung von Wissenschaft und Technik zu geißeln, indem er ironisch den Triumph des Mechanischen über das Organische feiert. Jordan fährt übel in diesem Werk der Zeitkritik. Heines Gegensatz von Hellenismus und Nazarenismus wird von Hamerling weiter gedacht; die Frage nach dem Dritten Reich klingt bei ihm an. Dem Geist hat er Besseres nachzusagen als Heine; desto eindringlicher malt sein episches Gedicht „Ahasver in Rom" (1866) den Sensualismus Neros und seiner Umwelt, das andere, „Der König von Sion" (1869), die fessellose Erotik der Münsterer Wiedertäufer. Mächtigere Stimmungskraft lebt sich im „König von Sion" aus. Hamerlings Hexameter treten hier in glücklichen Wettbewerb mit der münsterländischen

Dichtung Annette von Drostes. Noch in dem Drama „Danton und Robespierre" (1870) und in dem Roman „Aspasia" (1876) geht der Widerstreit von Geist und Sinnen, von Nazarenismus und Hellenismus weiter. Dort erreicht Hamerling nicht, was schon von Büchner geboten worden war, hier behält die große Hetäre viel von den Eigenheiten romantisch-jungdeutscher Vorkämpferinnen des Weibes. Schon die Epen aus Hamerlings Frühzeit verfallen leicht aus Dichtung in wissenschaftliche Gedankenfolge; als er „Aspasia" schrieb, stand ihm schöpferische Dichterkraft nur noch weniger zur Verfügung.

7. Drama

Das Bild der Dichtung des realistischen Zeitalters hat sich im Lauf der Jahrzehnte völlig verändert. Seit etwa 1900 setzte sich der Eindruck durch, das Wortdrama sei die eigentliche und größte Leistung der Zeit. Lange verkannt und unterschätzt, tritt zu dieser Zeit Hebbel in den Vordergrund. Man spielt ihn gegen den Naturalismus aus, weil er sich als Vorkämpfer des Geistes enthüllt. Gleichzeitig beginnt man Einwände gegen Keller zu erheben und nennt sein materialistisches Weltbild zu eng. Nicht aus einer Einseitigkeit in die andere zu verfallen, scheint es nötig, stark zu betonen, wie wenig das Drama den Jahren von 1848 bis 1871 bedeutete. Nur dann wird verständlich, was um 1885 der keimende Naturalismus meinte, als er die bestehende deutsche Bühne verurteilte und aus dem Ausland ihr neue Kraft zuführen wollte.

Immer noch wurden viele Dramen geschrieben und aufgeführt, wenn auch ein wichtigster Bühnenleiter wie Laube, der Jungdeutsche von einst, dem deutschen Drama neben dem französischen wenig Gunst entgegenbrachte. Die große Mehrzahl dieser Dramen ist verklungen und vergessen. Geibel und seine Münchner Genossen versagten, wenn sie für den Schauspieler arbeiteten. Heyse war als Dramatiker ebenso fruchtbar wie als Novellist; wie viel ihm die Bühne bedeutete, bestätigen Briefe Heyses, die jetzt gedruckt vorliegen. Dem Spielplan sind seine Stücke mit verschwindenden Ausnahmen seit langem fremd geworden. Vorwärts in der Gunst des Publikums geht zu dieser Zeit Bauernfeld, bleibt aber, wie der von Laube umworbene Grillparzer, wesentlich auf österreichische Bühnen eingeschränkt.

Etwas ganz Neues entsteht inzwischen: das Musikdrama Richard Wagners. Noch sind nicht einmal die Kämpfe im Gange, die nach 1870 um Wagner geführt werden. Er fühlt sich im Gegensatz zu seiner Zeit und kämpft zäh um sein Werk, vertritt, was er sucht, in umfänglichen Abhandlungen. Jordan steht ihm im Wege, soweit Wiedergeburt altgermanischer Überlieferung in Betracht kommt. Eines Tages sollte Jordan freilich zum Wegebereiter Wagners herabsinken. Das geschah spät genug. Wer in der Darstellung der Dichtungsgeschichte einen Dichter und seine Werke dort kennzeichnet, wo die Wirkung lebendig neu ist, dürfte von Wagner nicht im Rahmen des realistischen Zeitalters berichten; freilich auch nicht von Hebbel.

Dank Laube hat um 1860 Ludwig mehr Bühnenerfolg als beide. Hebbel erblickt in Ludwig nur seinen unzulänglichen Nachahmer; er ahnt nicht, welches Eigenrecht der ganz anders gearteten Kunst Ludwigs innewohnt. Wie in Ludwigs Romanen bereitet sich in seinen Dramen der kommende Naturalismus vor. Hebbel wurde erst einer Welt ganz verständlich, die den Naturalismus bereits überwunden hatte.

Wagners Werk gehört nur bedingt dem Umkreis der Dichtung an. Dem Wesen des Musikdramas, wie es ihm vorschwebte und wie er es gestaltete, entsprach kunstvolle Hebung des Worttextes. Er überholte, was bis dahin als Wortausdruck dem Vertonen zugrunde gelegt wurde; es blieb indes den Ansprüchen der Vertonung unterworfen, blieb Dichtung, die bestimmt war, nicht unvertont zu erklingen, sondern nur im Bunde mit Musik zu wirken. Promusikalisch, nicht musikalisch (im strengeren Sinn beider Worte) sind Wagners Texte. Sie wollen nicht dem gesprochenen Wort die Kraft schenken, wie Musik zu tönen, sie wollen noch weniger im Wortausdruck dem Vertoner Hemmnisse aufrichten. Sie verhalten sich zur Dichtung von selbständiger musikalischer Kraft wie etwa die Euphorionepisode im zweiten Teil des „Faust" zum Chor der „Braut von Messina". Goethe hatte, als er von Euphorion dichtete und dabei Vertonbares vorlegte, längst sich entschlossen, im Singspiel und im Operntext der Musik das Vorrecht zu gewähren und den Wortausdruck ihr möglichst gerecht zu machen. Bloß gesprochen, können die Verse der Euphorionepisode es nicht aufnehmen mit den Versen des „Faust", die nicht gesungen werden sollen. Sie stehen nach ihrem Inhalt wie nach ihrer Kunstform auch nicht auf der Höhe, die der Sprechvers Goethes sonst wahrt. Goethe wußte sehr gut,



Walther
(sehr ruhig.)
Ein wenig, aber fest und gut.
Sachs.
So ist euch nun wohl bass zu Muth?
Walther.
Ich hatt' einen wunderschönen Traum.
Sachs.
Das deutet gut's! Erzählt mir den.
Walther.
Ihn selbst zu denken wag' ich kaum;
ich fürcht' ihn mir vergehn zu sehn.
Sachs.
Mein Freund, das grad' ist Dichter's Werk,
dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunst und Poëterei
ist nichts als Wahrtraum-deuterei.
Was gilt's, es gab der Traum euch ein,
wie heut' ihr sollet Sieger sein?
Walther.
Nein! von der Zunft und ihren Meistern
wollt' sich mein Traumbild nicht begeistern.
Sachs.
Doch lehrt' es wohl den Zauberspruch,
mit dem ihr sie gewännet?
Walther.
Wie wähnt ihr doch, nach solchem Bruch,
wenn ihr noch Hoffnung kennet!
Sachs.
Die Hoffnung lass' ich mir nicht mindern,
nichts stiess sie noch über'n Haufen:
wär's nicht, glaubt, statt eure Flucht zu hindern,
wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!
Drum bitt' ich, lasst den Groll jetzt ruhn;
ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;

Tafel XII
Rückseite

Walther.

Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
wie fass' ich da den Unterschied?

Sachs.

Mein Freund! in holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum sel'gen ersten Lieben
die Brust sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
mocht' vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für sie!
Kam Sommer, Herbst und Winterszeit,
viel Noth und Sorg' im Leben,
manch ehlich Glück daneben,
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:
denen's dann noch will gelingen
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man die! —

Walther.

Ich lieb' ein Weib, und will es frei'n,
mein dauernd Ehgemahl zu sein.

Sachs.

Die Meisterregeln lernt bei Zeiten,
dass sie getreulich euch geleiten,
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
in holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewusst in's Herz gelegt,
dass ihr das unverloren hegt.

Walther.

Steh'n sie nun so in hohem Ruf,
wer ist es, der die Regeln schuf?

Sachs.

Das waren hoch-bedürft'ge Meister,
von Lebensmüh' bedrängte Geister:
in ihrer Nöthen Wildniss
sie schufen sich ein Bildniss,
dass ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken, klar und fest,
dran sich der Lenz erkennen lässt.

Walther.

Doch, wem der Lenz schon lang' entronnen,
wie wird er dem aus dem Bild gewonnen?

Sachs.

Er frischt es an, so oft er kann:
drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich euch die Regeln lehren,
sollt ihr sie mir neu erklären. —
Seht, hier ist Tinte, Feder, Papier:
ich schreib's euch auf, diktirt ihr mir!

Walther.

Wie ich's begänne, wüsst' ich kaum.

Sachs.

Erzählt mir euren Morgentraum!

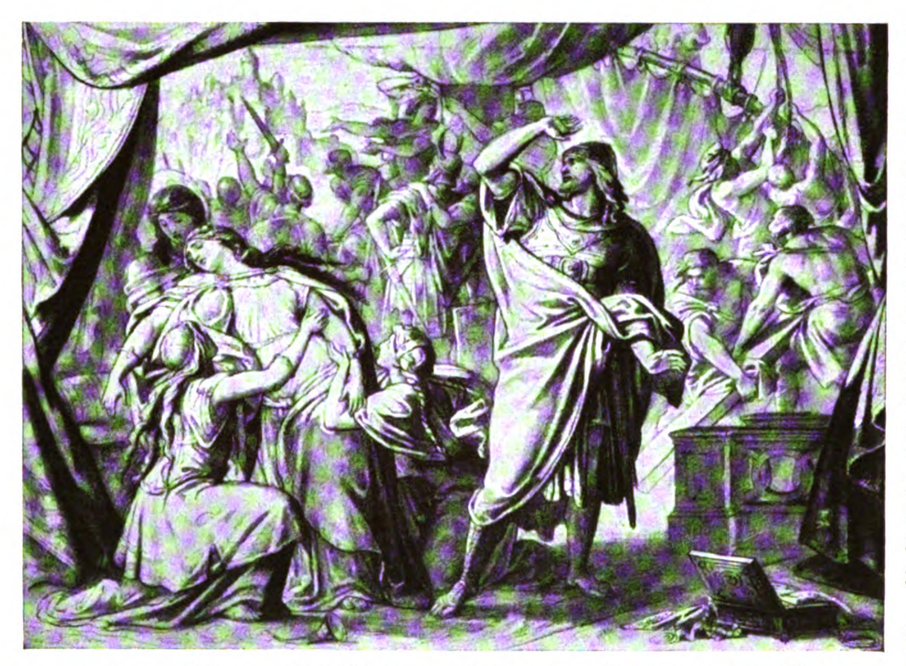
daß ein Operntext nicht zu gehaltreich und vor allem nicht zu kunstvolle Wortformung sein dürfe. Wagners Texte sind in gleichem Sinne gehalten; losgelöst von der Musik und nur gesprochen, wirken sie unzulänglich. Durften sie anders und vom Standpunkt der Wortkunst besser sein, wenn sie nicht die Vertonung, für die sie doch bestimmt waren, erschweren oder gar unmöglich machen sollten? Nach Wagner hat man es gewagt, reinere und edlere Wortkunst dem Operntext zu gestatten. Ein kaum erträglicher Wettbewerb von Wort und Musik stellte sich ein, das Wortkünstlerische erhob Ansprüche, deren die Musik nicht Herrin werden konnte. Um wieviel näher jüngste Operntexte wieder dem Brauch Goethes oder Wagners gelangten, wird durch die Dichtungen bewiesen, die für Richard Strauß von Hofmannsthal geformt worden sind. (Hofmannsthals ,,Elektra" lag schon als fertiges Werk vor, als Strauß es in Musik setzte.) Auch Hofmannsthal übte Selbstbescheidung und holte aus seiner Kunst des Worts nicht das Höchste heraus, sondern nur, was der Vertonung entgegenkam.



151. Richard Wagner. Gemälde von Lenbach 1874

Trotzdem übertrifft ein Text Wagners beträchtlich die Libretti deutscher Opern der vorhergehenden Zeit. Keiner dieser Textdichter reicht an Wagner heran, am wenigsten von der Seite der Geisteskraft und Geistestiefe. So konnte Wagner dem Text Gedankliches zuführen, wie es vorher in der Oper nicht bestanden hatte, konnte sogar der Tragödie eine neue Wendung geben oder mindestens sie einem Ziel zulenken, das schon der Romantik vorgeschwebt hatte. Er tat es im ,,Tristan". Im Widerspruch zu altgewohnter Tragik nimmt Wagners ,,Tristan" dem Tod nicht nur seinen Stachel; unbedingter und beglückender noch als bei dem Romantiker Novalis und sogar in den Tragödien von Zacharias Werner eröffnet bei Wagner der Tod die Pforte zur Beseligung.

Auch diese Leistung Wagners wurzelt in der Tatsache, daß er als erster grundsätzlich ebenso den Text wie die Vertonung schuf. Die Personaleinheit von Textdichter und Vertoner war sein entscheidender Programmpunkt. Andere bereiteten das vor, Lortzing nimmt es zum Teil vorweg, aber mit schwächeren Mitteln und im Bereich des Wortausdrucks mit viel bescheidenerem Können, das unbedenklich übernimmt,



152. Szenenbild von M. Echter zum I. Akt von „Tristan und Isolde".
Gezeichnet 1867. München, Theatermuseum

was andere schon in Worte gebracht hatten. Der Vergleich mit Lortzing eröffnet Einblicke in das Wesen von Wagner. Zähe, ihres Ziels sich bewußte Tatkraft erfüllt in Wagners Werk, was ein scharfer Verstand als richtig und notwendig erkannt hat. Hätte Wagner über weniger verstandesmäßige Einsicht und über weniger Willensfestigkeit verfügt, er hätte sein Werk nicht geleistet und es vor allem nicht im Kampf gegen eine widerstrebende Mitwelt durchgesetzt.

Wagner sagte selbst genug über den Anteil des Bewußten und Unbewußten am Kunstwerk, um zu erweisen, wie bewußt er seinen Weg ging. Nicht soll man ihm mißtrauen, wenn er für sein Gestalten auch die Kräfte des Unbewußten in Anspruch zu nehmen vorgibt. Doch das scharfsinnig Errechnete seines Dichtens wie seiner Musik drängt sich dem Beobachter in erster Linie auf. Rationalisierung der Kunst setzt sich, wie im 19. Jahrhundert auch sonst, bei ihm durch, und wäre es nur in dem einen Sinn, zu Ende zu denken, was andere schon ins Auge gefaßt hatten.

Vor Wagner ist, zumal in Deutschland, die Oper auf dem Weg zur Tragödie. Sie greift weit hinaus über das Bereich, von dem sie ausgegangen war, sie beruft sich dabei schon im 18. Jahrhundert auf die Tragödie der Griechen. Das leichtgezimmerte Gerüst eines Vorgangs trug ursprünglich die Tonkunst der Oper, bot eine Menge von Möglichkeiten, die Stimmlagen der Sänger und Sängerinnen kunstvoll miteinander wechseln zu lassen und durch solchen Wechsel dem Bedürfnis nach Wohlklang nachzukommen. Die vielfachen Abschattungen des „bel canto" genügten den eindrucksfrohen Ohren des „Lateiners", waren besonders dem Italiener das Entscheidende. Deutschem Fühlen entsprach es, über die reizvolle Wirkung auf die Sinne hinauszudringen und nach geistigerem Gehalt zu streben. Das widersprach im Grunde dem Wesen der Oper. Doch wenn anders deutsche Musiker der Oper überhaupt etwas Neues geben sollten, war nur diese Bahn gangbar. Bezeichnend genug wird sie nicht nur von Gluck beschritten, auch von Mozart. Und meinte es trotz allem Goethe wesentlich anders? Wagner zieht die letzten Folgerungen und wird dadurch zum eigentlichen Erfüller des Willens, der die deutschen Opernkomponisten beseelte. Wer vor schärfster Gedankenprägung nicht zurückscheut, darf sagen, Wagner habe die alte Oper endgültig zerstört, nicht nur für die Deutschen, auch für das romanische Ausland. Er tat es nicht traumhaft unbewußt, sondern aus lange erwogener und immer wieder von ihm verteidigter Überzeugung.

Indem Wagner Musik in den Dienst der Tragödie stellte, führte er weiter, was schon von Schiller und von Kleist, aber auch von Zacharias Werner ins Auge gefaßt und bald so, bald

anders versucht worden war. Wagner erkannte, daß die Musik dem Wortausdruck der Tragödie verstärkte Kraft leihen könnte. Zeitweilig konnte ihm sogar scheinen, daß auch seine Musik nur dem Wort treue Dienste zu leisten habe. Das Gesamtergebnis aber war, daß der Musik anvertraut wurde zu verraten, was das Wort auf der Bühne zu sagen nicht fähig ist.

Schon um 1800 verficht der Romantiker Wackenroder die Überzeugung, die Musik könne besser als das Wort des Dichters das Innenleben des Menschen ausdrücken. Gleich anderen Hauptlehren der Romantik wird auch diese Ansicht Wackenroders von Schopenhauer weitergeführt. Musik spreche das tiefste Geheimnis des menschlichen Lebens aus, gerade weil sie aus dem Unbewußten hervorströme und auf die Reflexion verzichte, die der Dichter nutzt. Ein Kunstwerk, dessen Konzeption aus bloßen deutlichen Begriffen hervorgeht, ist für Schopenhauer unecht. Unbewußt spreche die Musik die Sprache des Unbewußten und gleiche einer Somnambulen, die Aufschlüsse gebe über Dinge, von denen sie wachend nichts wisse.



143. Illustration zu Wagners „Rheingold"

Mit Wackenroder und Schopenhauer möchte auch Wagner durch die Musik im Gefühl des Zuhörers wachrufen, was durch das begriffliche Wort nicht ausgeschöpft wird. Allein er entfernt sich schon von Schopenhauer, indem er der Musik diese Aufgabe nicht allein überläßt, sondern das Wort benötigt und der Musik die Rolle einer Deuterin zuweist, die ergänzt, was durch das Wort nicht ausgesprochen wird. Was von Schopenhauer der Musik nachgerühmt wird, gilt nur für absolute Musik. In der Oper sah Schopenhauer ein Verzichten auf das Beste und Höchste, das der Musik erreichbar ist, nicht ein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, sondern „des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel". Wagner, gewohnt, sich auf Schopenhauer zu berufen, weicht schon von ihm ab durch die bloße Tatsache seiner Musikdramatik, also einer Verknüpfung von Wort und Musik. Dem unbewußten Schaffen des Musikers, das für Wackenroder und für Schopenhauer entscheidende Voraussetzung bleibt, widerstrebt vollends die besondere Art der Verbindung von Musik und Wort, die sich bei Wagner herausbildet: seine Leitmotivik.

Sie ruht wesentlich auf Errechnung. Die Bühnengestalt kann nur sagen, was sie weiß; sie weiß weniger als der Dichter. Der Dichter aber darf von der Bühne herab das Mehr seines Wissens nicht so geltend machen, wie es der Erzähler (wenn er nicht Spielhagen heißt) zu tun gewohnt ist. Dies ergänzende Wissen gibt sich bei Wagner in der Musik zu erkennen. Was von der Bühnengestalt durch das Wort nicht ausgesprochen werden kann, kündet die Musik, gestützt auf eine längere Reihe von Motiven, die von vornherein eine feste gedankliche Bedeutung gewinnen. Im ersten Aufzug von Wagners „Siegfried" bleibt Mime die Antwort schuldig auf die Frage Wotans: „Wer wird aus den starken Stücken Notung, das Schwert, wohl schweißen?" Die Musik bringt das Siegfriedmotiv und läßt erkennen, was Mime nicht sagen kann. Oder zu Beginn der „Götterdämmerung" übergibt Brünnhilde den fluchbeladenen Ring Siegfried; er ahnt nicht die Gefahren, die der Ring ihm bringen kann, doch das Rheintöchtermotiv erklingt und erinnert an das Schicksal, das seit dem Beginn der Trilogie dem Rheingold geworden ist. Wagner macht das nicht bloß unschopenhauerisch mit vollem Bewußtsein; die Musik wird zu einer Ausdrucksfähigkeit gesteigert, die ihr nicht eingeboren

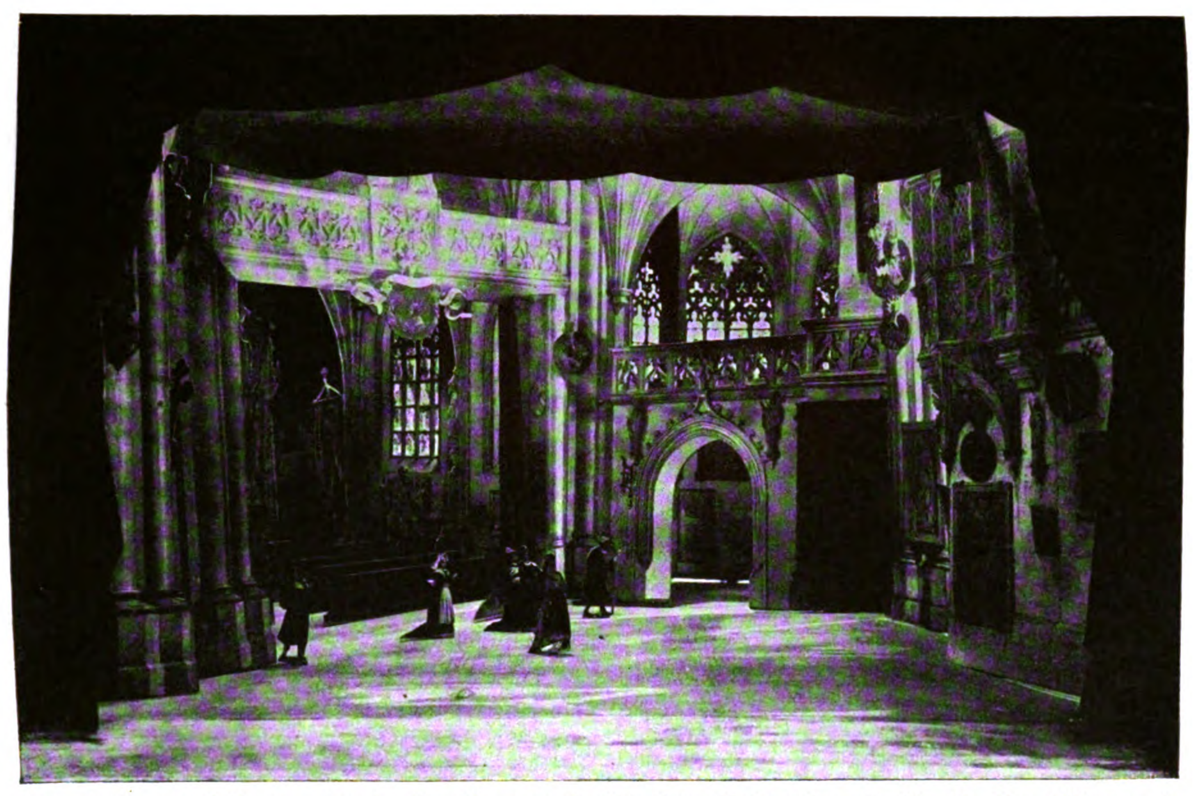
ist, sie greift hinüber ins Begriffliche, sie kommentiert. Verstandesmäßig erzielt Wagner solche Wirkungen, weiß bei ihm auch wachend die Somnambule, was sie sonst nur im Schlaf verkündet. Wie Novalis trägt Wagner helles Licht in die Tiefen des Unbewußten. Das ist zugleich kühnstes Wagnis, und ebenso Rationalisierung des Vorgangs künstlerischen Formens und der Wirkung der Kunst auf den Menschen. Die Steigerung des Bewußtseins und die Einengung des Unbewußten, die sich etwa seit 1700 vollzieht, gewinnt hier einen neuen Fortschritt.

Unschopenhauerisch wurde an einer entscheidenden Stelle seiner Kunst der Apostel Schopenhauers, Richard Wagner. Den sittlichen Absichten Schopenhauers blieb Wagner getreuer. Er kam von Feuerbach und ließ sich dann durch Schopenhauer bekehren, wandte sich von materialistisch sinnenfroher Lust am Diesseits zu Schopenhauers pessimistischer Ablehnung des Diesseits und Verklärung einer künftigen Welt. Im „Tristan“ und im „Parsifal“ lebt sich diese Wandlung am reinsten aus, im „Parsifal“ auch nach Schopenhauers Mitleidslehre. Im „Ring des Nibelungen“ widerstreitet das diesseitsfrohe Übermenschentum Siegfrieds, der wie der Prometheus von Goethes Ode die Götter verhöhnt, dem Ausgang des ganzen Werks und dessen schopenhauerisch gefühltem, willigem Verzicht auf diese Welt. Aber doch nur in den Augen eines Betrachters, für den der Dichter Wagner vor allem Anwalt einer Weltanschauung, nicht kunstvoller Gestalter tragischer Gegensätze bleibt. Sicherlich hat Wagner gern sein Weltbild in Abhandlungen verkündet und sogar nahegelegt, die eine oder die andere Stelle seiner Dichtungen wie eine Wendung gegen bestehende Mißstände im Leben und im Denken zu fassen. Dem Künstler Wagner wird indes kaum gerecht, wer in dem Drachen Fafner, der schläft und besitzt, den Kapitalismus erblickt; wie wenn Wagner im Wettbewerb mit Gutzkow beihin Hiebe gegen Zeiterscheinungen führen wollte. Die Denkgegensätze, die sich in Feuerbach und Schopenhauer verkörpern, dienen dem Künstler Wagner, Gegensätze schärfer zu umreißen, die in ihm selbst angelegt waren. Ein bezeichnendes Merkmal seines Schaffens ist der Streit von derber Sinnenlust und durchgeistigter Liebe. Verwandt bleibt er auch da mit Heine, der aus gleicher Anlage zu seinen Begriffspaaren Sensualismus und Spiritualismus, Hellenismus und Nazarenismus gelangt ist. Im „Tannhäuser“ stehen sich Venus und Elisabeth gegenüber, im „Parsifal“ steigt Kundry vom Sensualismus zum Spiritualismus empor. Dergleichen Antithetik kommt bei Wagner der Tragödie zu Hilfe, ganz wie die anders geartete Antithetik Schillers oder Kleists. Schärfer und zugespitzter ist alles bei Wagner, in der Neigung zum jähen Wechsel überholt er noch Kleist. Mit ihm berührt sich Wagner in dem schnellen Hin und Her von Dunkel und Hell, von erschütternder Aufwühlung und beseligender Ruhe. Noch unmittelbarer ist Wagner da mit Zacharias Werner verbunden; folgerichtig stellen sich auch Züge der Barockkunst bei ihm ein, überhaupt weisen seine Menschen die gespannte, zuweilen posenhafte Haltung der Barockgestalten. Barockhaft lockert er auch die künstlerische Form. Wer von der „unendlichen Melodie“ der „Gotik“ spricht, die jede äußere und innere Geschlossenheit meidet, bezeugt schon, indem er diesen Ausdruck aus Wagners Kunstwelt verwertet, wie „gotisch“ Wagners Musik ist. Allein während Wagner willig die feststehenden, geschlossenen Formen der alten Oper aufgibt, führt er doch im Aufbau seiner Werke, besonders im „Tristan“ strenge Ebenmäßigkeit durch, wie sie in der französischen klassischen Tragödie besteht. Alfred Lorenz konnte sogar erweisen, daß bis ins kleinste hinein solche symmetrische Tektonik die Themenfolge von Wagners Musik bedingt.

Reich an Gegensätzen wie Wagner war, stellte er neben die hochgespannte Tragik seiner anderen Werke in den „Meistersingern“ ein freies Spiel des Humors. Auch als Humorist zielt er nicht auf lässiges Nacheinander. Mit sicherer Hand leitet er die „Meistersinger“ zu einem starken Abschluß hin. Humor indes bewahrt ihn vor der Gefahr, in einem Kunstwerk nur



Friedrich Hebbel. Gemälde von Karl Rahl. (?)
Wien, Städtische Sammlungen.



154. Buhnenmodell, von Angelo Quaglio zum I. Akt der „Meistersinger“, für die Uraufführung im Münchener Hoftheater 1868. Im Besitz der Bayer. Krongutsverwaltung, König Ludwig II.-Museum, Herrenchiemsee

die Gegner zu verhöhnen. Kritik hatte Wagner hier an seinen Kritikern üben wollen, tatsächlich ergab sich ihm sein menschlich reifstes und tiefstes Werk, ein Werk des Verstehens, Erfühlens und Gestaltens der Menschenseele. Minder barockhaft ist kein anderes seiner Musikdramen. Die „Meistersinger“ treten unmittelbar an die Seite der großen Leistungen deutscher beruhigter Kunst des Zeitalters, gelten in diesem Sinn für Wagners echtest deutsches Gebilde.

Viel von dem bewußt Verstandesmäßigen Wagners lebt auch in Friedrich Hebbel. Wie Wagner kommt auch er nicht von der Erörterung bewußten und unbewußten Künstlerschaffens los, und so wenig wie Wagner kann er die Grenze ziehen, die in seinen eigenen Werken Bewußtes von Unbewußtem trennt. Beiden gemein ist der Versuch, eine in sich geschlossene Lehre aufzustellen, die in ihren Werken sich ausleben soll.

Etwas so Neues wie Wagner hatte Hebbel nicht zu bieten. Er blieb der Gestalt des deutschen Dramas, die von Schiller und von Kleist geformt worden war, näher als Wagner seinen Vorgängern. Ist es Hebbel überhaupt geglückt, Wertvolleres zu schaffen als eine gedanklich überbelastete Buchdramatik? Schiller und Kleist bewegen sich viel sicherer auf der Bühne. An die Musik ihrer Sprache reicht Hebbels Vers nicht heran; er ist schwerer zu sprechen und stellt an den Schauspieler höhere Ansprüche. Was in Hebbels Menschen vorgeht, wird leicht mißverstanden oder gilt wenigstens vielen als ausgetüftelt. Seine Symbolik verhüllt mehr, als daß sie helles Licht auf Dunkles richtete.

Schiller nahm, das Motivieren sich zu erleichtern, analytische Form zu Hilfe; sie kam seinem Bedürfnis entgegen, auf der Bühne nicht tiefeindringende Seelenergründung zu bieten. Kleist gelangt zu widerspruchsloserer Motivierung durch die ungehemmte Dämonie seiner Menschen. Hebbel ringt nach unwiderleglicher Notwendigkeit des Ablaufs. Er verzichtet auf die Vorteile der analytischen Gestaltung und stützt sich nicht bloß auf die dämonische Wucht seiner Menschen, obgleich ihm wie Kleist gegeben war, unaufhaltsame Leidenschaft, die ihren Träger aus seinem Traum nicht erwachen läßt, in der Tragödie sich ausleben zu lassen. Wie Kleist neigt auch er im Gegensatz zu Schiller zum psychologischen Drama, doch besondere Artung der Seele genügt ihm nicht als Unterlage echter Tragik. Unversöhnliche Gegensätze zwischen Menschen meinte er nur dort anzutreffen, wo gegensätzliche Weltanschauungen aufeinanderstoßen. Die volle Stärke solchen Gegensatzes entdeckte er in den Augenblicken der Weltgeschichte, die ein neues Zeitalter gegen ein altes ausspielten. Das weltgeschichtliche Denken hatte sich im 18. Jahrhundert angebahnt und im nächsten mehr und mehr durchgesetzt. Zur Zeit Schillers und der Romantik war es wesentlich bei dem Gegensatz zwischen Natur und Kultur stehen geblieben. Erst Hegel stellte neben dem Übergang von Natur zu Kultur noch eine ganze Reihe von Wendepunkten im Werden der Menschheit fest. Seine dialektische Weltschau machte die Menschheitsgeschichte zu einem ununterbrochenen Wechsel von Satz und Gegensatz, von Thesis und Antithesis. Der Sinn alles Geschehens in der Weltgeschichte enthüllte sich ihm als dauerndes Werden, das einem Erstarrungsvorgang den Boden entzog. Nur wo die Fähigkeit erhalten blieb, sich zu dem Bestehenden in Gegensatz zu stellen, war dies Werden gesichert. Hebbel stimmte mit dieser Auffassung Hegels von Anfang an weit mehr überein, als er ahnte und es je zugab.

Was er über Hegel sagte (es gipfelt 1844 in dem Vorwort zu „Maria Magdalene"), ist kraftvolle Abwehr, allerdings nur in einer Nebenfrage. Hebbel wollte nicht zugeben, daß die Kunst jemals durch die Philosophie überholt und unnötig gemacht werden könne. Er versuchte, gegen Hegel nachzuweisen, das Drama, zunächst die Tragödie werde immer noch unmittelbarer den Lebensprozeß erfassen als der Philosoph. Das Wesen des Lebensprozesses deutete er dabei völlig im Sinne der geschichtlichen Dialektik Hegels.

Den Kern seiner Weltauffassung bildete der Glaube, nur der Gegensatz zwischen dem einzelnen Menschen und seiner Umwelt sichere ein Weitergehen der Menschheit, mochte dieser Gegensatz dem einzelnen noch soviel Leid bringen. Vielmehr sei gerade das Leiden des einzelnen sicherste Grundlage für ein Emporsteigen der Menschheit, Tragik also notwendige Voraussetzung des Aufstiegs. „Pantragismus" hat man diese Anschauung genannt; wirklich macht sie Tragik zu etwas Unentbehrlichem, vor allem zu etwas Unvermeidlichem. Für den Dichter Hebbel war damit das Wesen des Tragischen genau bestimmt. Tragisch waren für ihn nicht beliebige Zusammenstöße zwischen den Menschen, nur die Gegensätze, die zwischen der sittlichen Überzeugung des einzelnen und der seiner Umwelt bestehen. Indem der Mensch eine neue Sittlichkeit an die Stelle der bestehenden setzen will, kann er vorausnehmen, was einer späteren Zeit heilige Überzeugung sein wird. Geht er in solchem Streben zugrunde, so dient sein Untergang dem Heile einer besseren Zukunft. Hegel hatte das Los der großen weltgeschichtlichen Persönlichkeiten ähnlich bestimmt. Sie sollen eine bessere Zukunft einleiten, sind deshalb Träger des Willens der Weltentwicklung. Sobald sie indes ihre Aufgabe im Kampf mit ihrer Zeit erfüllt haben, gehen sie unter. Hegel dachte an Napoleon, aber auch an Alexander den Großen und an Julius Cäsar. Träger der Tragik in Hebbels Dramen gehen gleichfalls unter, nachdem sie vorweggenommen haben, was künftig selbstverständliches Besitztum sein wird. Der beste Trost, den einer tragischen Gestalt Hebbel zu bieten hat, ist im Augenblick des Untergangs das Dämmern der Einsicht, daß sie nicht umsonst gewirkt, sondern der Zukunft vorgearbeitet habe. Kandaules in „Gyges und sein Ring" geht in solchem Bewußtsein dahin.

Widerstreit zwischen dem Einzelmenschen und der Gesellschaft ist für Hebbel etwas Unerläßliches. Soll noch nachgewiesen werden, daß er sich diesen Glauben nicht von Hegel hat einreden lassen, daß er in seiner Persönlichkeit von vornherein angelegt war? Dem Gegebenen

sich anzupassen, war nicht Hebbels Art. So dachte er auch nicht daran, eine Theorie der Tragödie und überhaupt des Dramas auszusinnen, die nur alte Dramaturgie weiterbildete. Er fühlte sich fähig, auch als Theoretiker etwas ganz Neues zu sagen und von seinem Standpunkt aus Dramen, die seinem Ideal nicht taugten, zu verurteilen, wären sie auch noch so hoch bewertet. Daß er Entscheidendes Vorgängern dankte, hat er nicht erkannt. Wie seine Lehre vom Tragischen, waren auch seine Tragödien eng verbunden mit einer Umkehr, die sich bei dem jungen Goethe anmeldet.



155. Hebbel-Karikatur von H. König

Schon Hegel leitete Relativismus sittlichen Wertens ein, indem er auch sittliche Überzeugungen wie alles andere in den dialektischen Vorgang des Werdens einordnete, den für ihn die Weltgeschichte darstellte. Wenn das Werden der Menschheit ein dauernder Wechsel von Satz und Gegensatz war, mußte auch innerhalb der Sittlichkeit Gegensätzliches aufeinanderfolgen; eine absolute Sittlichkeit gab es dann nicht mehr, es war notwendig, daß eines Tages galt, was vorher und nachher verurteilt wurde. Ganz so meinte es Hebbel. In seinen Tragödien prallen Vertreter von gegensätzlichen sittlichen Standpunkten aufeinander, jeder hat von seinem Standpunkt aus recht, von Gut und Böse ist keine Rede. Gut im alten Sinn bleibt für Hebbel der Mensch, der für seine Überzeugung kämpft; schlecht wäre nur, wer kampflos verzichtet und dadurch die Weiterentwicklung der Menschheit nicht fördert. Auch im Leben gelangte Hebbel zu keinen festeren Maßstäben der Sittlichkeit. Der einzige Begriff absoluter Sittlichkeit, der ihm, sei es im Leben, sei es in der Dichtung, noch bedeutungsvoll bleibt, ist Pietät.

Max Piccolomini vertritt im Sinne Kants absolute Sittlichkeit, wenn er Wallenstein vom Verrat an Habsburg abhalten möchte. Nie hätte Hebbel dergleichen auf die Bühne gebracht; nach Hebbels Sinn dürfte Max nur sagen, daß die bestehende Sittlichkeit den Verrat verurteile, daß indes eine Zeit kommen werde, die anders denkt. Weil Schiller, zuletzt gestützt auf Kant, in seinen Anfängen auf ältere Philosophie des 18. Jahrhunderts, noch feste sittliche Maßstäbe besitzt, kann bei ihm von sittlicher Gleichberechtigung des Spielers und Gegenspielers noch nicht die Rede sein. Solche Gleichberechtigung bahnte sich an, als Goethe seinen „Clavigo" schrieb. Verwandtes bleibt in Goethes Tragödien fortan bestehen. Schopenhauer nannte schon in seinem Hauptwerk diese Art Tragik die beste; sie kam seinem Pessimismus entgegen. Nicht ein übermächtiges Schicksal und nicht ein Bösewicht ist da Ursache der Tragik,

sondern wie etwas Unausweichliches geht die Tragik aus dem Tun und aus den Charakteren der Menschen hervor. Das bewies wieder einmal für Schopenhauer, wieviel Vernichtendes in der Welt enthalten sei. Während Schopenhauer fast nur Goethes „Clavigo" als den Vertreter solcher Tragik zu nennen hatte, gingen andere, auch Hebbel, daran, die Gleichberechtigung der tragisch entgegengesetzten Standpunkte in älterer Weltdichtung nachzuweisen. Die „Antigone" des Sophokles wurde derart umgedeutet. Hebbel meinte, auch Shakespeare, trotz Richard III. und Jago, in gleichem Sinne nehmen zu dürfen. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts setzte sich die Auffassung immer mehr durch; Dichtung und Wissenschaft huldigten ihr. Bis endlich Paul Ernst Einspruch erhob und klare Scheidung zwischen Gut und Böse wieder zur notwendigen Voraussetzung echter Tragik machte. Gerade auf Sophokles berief sich Paul Ernst; erst bei Euripides entdeckte er Ansätze, auch dem rechtzugeben, der böse genannt werden könnte, und stellte in dieser Wendung ein Zugeständnis an die sophistischen Zeitgenossen des Euripides fest. Sophistik war für Paul Ernst auch die Weltauffassung seines eigenen Zeitalters; es hatte ja im Ablauf materialistisch-positivistischen Weltbetrachtens der Gegensatz von Gut und Böse sich in Nichts aufgelöst.

Nach Paul Ernst wäre Hebbel schon dem Umkreis echter Tragik ferngeblieben. Doch von anderer Seite wahrt Hebbel seinen Menschen tragische Wucht. Sie sind in erster Linie Träger einer Überzeugung, von dieser Überzeugung aber derart durchdrungen, vielmehr besessen, daß sie in ihrem Dienst unentwegten Schrittes dem Untergang zueilen. Gewiß bleibt nach allen ihren Voraussetzungen die Tragödie Hebbels ein dauerndes Auseinandersetzen von Standpunkten. Um so fester gründet sich der Ablauf der Tragik auf die hartnäckige Einseitigkeit, mit der tragische Gestalten ihr Glaubensbekenntnis vertreten. Der stärkste Beweis ist Meister Anton in „Maria Magdalene".

Jede von Hebbels Tragödien hat eine persönliche, nur ihr eigene Fassung, sie fügt sich nicht ohne Rest einer vorgezeichneten Schablone. Überdies hatte Hebbel das Wesen seines tragischen Gestaltens noch nicht mit voller Klarheit erfaßt, als er seine ersten Stücke formte. In seinem Verhältnis zur Welt ergibt sich ferner durch das Jahr 1848 eine starke Wandlung. Umstürzlerisch veranlagt, wird er durch die Revolution zum Gegner des Umsturzes. Seit „Agnes Bernauer" macht sich das in seinen Dramen stark merklich. Anwalt einer kommenden Zeit, Fürsprech der Menschen, die im Kampf mit ihrer Welt die Zukunft vorbereiten, vertritt er fortan auch das Recht des Bestehenden und kommt, indem er den Staat gegen die Willkür des Individuums ausspielt, noch mehr an Hegel heran. Um so bemerkenswerter bleibt, daß Wesentliches seines Pantragismus, seiner Ansicht von dem gleichen Recht gegensätzlicher sittlicher Standpunkte, seines Glaubens an den Wert von Kampfnaturen, die noch im Untergang den Fortschritt der Menschheit erleichtern, mehr oder minder in all seinen Tragödien zu spüren ist. Holofernes in „Judith" gewinnt schon Züge der großen Persönlichkeiten, die nach Hegel zum notwendigen Opfer der Weltentwicklung werden, zunächst Napoleons. Zeitalter, die einander entgegengesetzt sind und notwendig, wo sie zusammenprallen, Tragik zeugen, stehen sich in „Genoveva" schon ebenso entgegen wie in allen folgenden Stücken, bis zuletzt die „Nibelungen" sogar drei Stufen der Menschheitsentwicklung miteinander zusammentreffen und Tragik erwirken lassen: die Halbgötterwelt Siegfrieds und Brunhilds, das Heidentum Hagens und Kriemhilds, das Christentum Dietrichs von Bern. Am schwersten fügt sich „Genoveva" solcher kulturgeschichtlichen Weltbetrachtung. Diesmal leitet sich die Tragik am unmittelbarsten aus der Dämonie liebender Leidenschaft ab; sie hätte eines weltgeschichtlichen Unterbaues nicht benötigt. Nie wieder hat Hebbel das langsame Werden eines Seelenvorgangs gleich eindringlich abgezeichnet. Ludwig, der unbedingte Verfechter psychologischer Tragik, erkannte richtig, daß Hebbels Menschen im allgemeinen weit mehr nur Standpunkte zu vertreten als ihre persönlichsten Seelenneigungen durchzusetzen haben. So war für Ludwig auch Hebbel nicht viel näher an Shakespeare herangekommen als Schiller. Unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft liegt, mit Ausnahme von Golo, den Menschen Hebbels nicht. Sie haben zu sagen, was sie sind, was sie wollen, und daß sie dies wollen, weil sie so sind. „Selbstexplikation" wurde ihnen vorgeworfen. Dem Schauspieler ergibt sich schwere Aufgabe. Überhaupt sorgt Hebbel fast nur für den Wort-

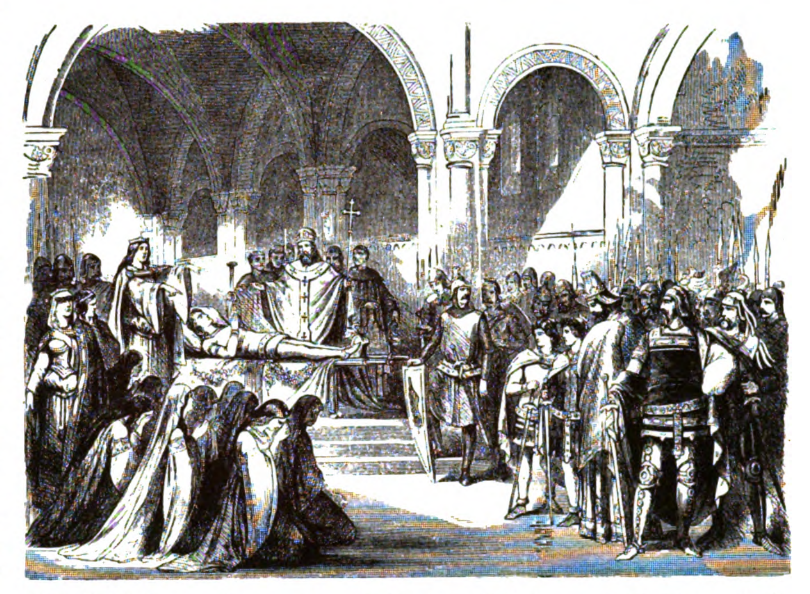
Hebbels „Nibelungen". Schluß des zweiten Teils. Handschrift im Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.

Tafel XIV

Rückseite

Hebbels „Nibelungen". Schluß des dritten Teils. Handschrift im Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.

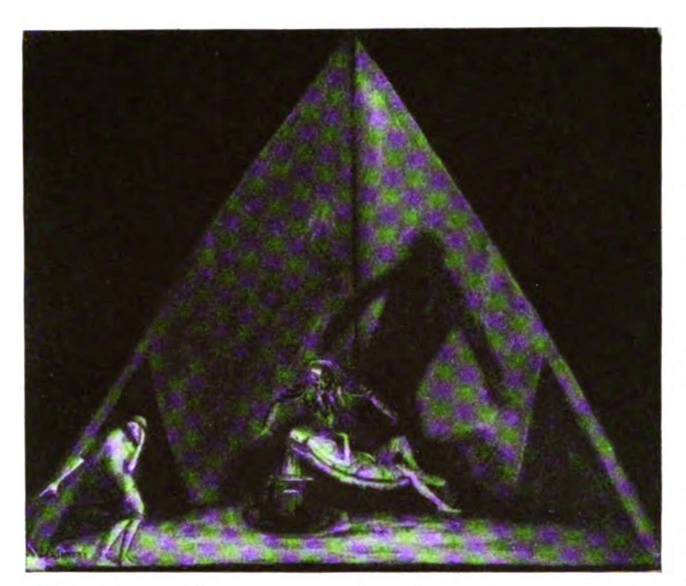
ausdruck und kaum für die Gebärde, er überläßt sie dem Darsteller; und nur ein Darsteller, der fähig ist, sie aus Eigenem zu schaffen, wird auf der Bühne den Eindruck ausschalten, daß Hebbels Menschen starr wie Säulenheilige ihre Bekenntnisreden zu halten haben, Reden, die, noch wenn viele andere auf der Bühne stehen, etwas Selbstgesprächartiges bewahren. Noch schwerere Aufgaben stellt Hebbel dem Darsteller, wenn er ihn nicht bekennen, sondern sein Innenleben verhüllen läßt. Dann gewinnt das ,,für sich" einen übergroßen Umfang. Golo verrät, was in ihm vorgeht, durch lange Akte hindurch nicht denen, die auf der Bühne sich bewegen, nur durch das ,,für sich" dem Zuschauer. Das verlangt noch mehr als von dem Darsteller des Golo von denen, die inzwischen unbeschäftigt bleiben müssen. Die Wendung zum Naturalismus, die gleich nach Hebbel in der Schauspielkunst sich vollzog und immer noch nicht ganz überwunden ist, machte das fast unerträglich.



156. Schlußszene des zweiten Teils der ,,Nibelungen" Hebbels. Aufführung in Weimar unter Leitung Dingelstedts im Jahre 1861. Holzschnitt aus der Leipziger Illustrierten Zeitung

Noch ein anderes Hemmnis baute sich auf. Hebbel schrieb nie eine Tragödie, nur um Geschichte vorzuführen, doch die große Mehrzahl seiner Stücke spielt in der Vergangenheit. Hier waren die Wendepunkte, an denen ein Zeitalter dem anderen weicht, rasch zu finden. Heißt es aber nicht zu viel vom Zuschauer verlangen, wenn er Rhodope nachfühlen soll, daß ihr, unverschleiert von einem andern als ihrem Gatten gesehen zu werden, schwerste Kränkung bedeutet? Hebbel freilich nahm diesen Aberglauben Rhodopes und alles Verwandte, das in seinen Tragödien aus der Vergangenheit geholt wurde, nie bloß im Sinn solcher Vergangenheit. Schon ,,Judith" umfaßte für ihn nicht nur ein Stück alter biblischer Überlieferung, sondern auch schwerwiegende Fragen der unmittelbaren Gegenwart. Was im Gewande der Vergangenheit von ihm auf die Bretter gestellt wird, ist ihm stets Symbol für dringendste Anliegen der eigenen Zeit. Nur wer fähig ist, Hebbels Stücke derart symbolisch zu erfassen, wird ihm ganz gerecht. Was zwischen Kandaules und Rhodope sich abspielt, wäre nicht minder tragisch, wenn es irgendwelche, auch heute noch verwerfliche Pietätlosigkeit des Mannes gegen die Frau darstellte und diesen Vertrauensbruch zurückleitete auf die Überlegenheit, mit der ein Fortschrittsfroher auf ihm unbegreifliche Vorurteile seiner Gattin herabblickt. Hagen erträgt Siegfrieds Halbgöttertum nicht. Hagen ist nur Mensch und weiß, wie wenig selbst das größte Heldentum eines Menschen in Wettbewerb treten darf mit den Wundertaten eines Unüberwindlichen, der im Blut des Lindwurms gebadet hat. Auch hier birgt die symbolische Decke Allgemeinmenschliches; zieht man sie weg, bleibt nicht der Neid eines Minderwertigen übrig (ein solcher Hagen hätte durchaus der Welt- und Kunstauffassung Hebbels widersprochen), sondern der berechtigte Widerstand einer starken Persönlichkeit gegen den Günstling des Glücks, dem wie von selbst zufällt, was der Minderbegünstigte nie erreichen kann.

In ,,Maria Magdalene" spiegelt sich das Gefühl der Gegenwart unmittelbar wider, ohne eine symbolische Hülle, die der Vergangenheit entliehen wird. Wesentlich allgemeiner menschlich ist das Stück dennoch nicht. Es wendet sich gegen geistig und sittlich beengtes Bürgertum. Das bürgerliche Drama, seit langer Zeit ausgeschieden aus dem Umkreis höherer Kunst, gewann in ,,Maria Magdalene" neues Daseinsrecht, gerade weil es nicht länger, wie einst im Sturm und Drang, für das Bürgerliche kämpfte, sondern schon an ihm Kritik übte. Das Schicksal des gesamten bürgerlichen Dramas droht längst auch ,,Maria Magdalene"; was im Augenblick der Abfassung Gegenwart war, ist längst Vergangenheit geworden. Oder ist uns heute der Vorgang des Stücks noch nicht so historisch wie der von ,,Miss Sara Sampson", von



157. Bühnenentwurf von Ludwig Sievert für eine Aufführung der ,,Judith" in Frankfurt a. M. 1920

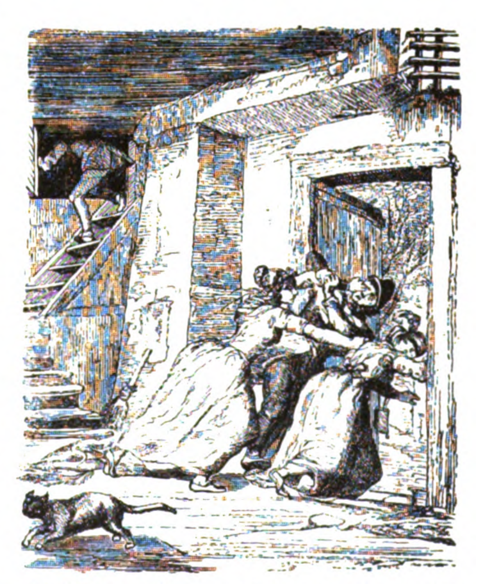
,,Kabale und Liebe"? Darf eine Zeit, die den Gestalten Shakespeares das Gewand der Gegenwart anzieht, auch ,,Maria Magdalene" in diesem Gewand spielen? Da ergeben sich Hindernisse, die für Hebbels Vergangenheitsdramen nicht bestehen. Mutet doch auch Hebbel dem Zuschauer nie zu, alte Überlieferung gläubig hinzunehmen, weil sie einst geglaubt worden ist. Wie Schiller die Legende der Jungfrau von Orleans weiterzudichten, hätte Hebbel nie versucht. Schon ,,Judith" geht den entgegengesetzten Weg und bleibt nicht beim Bericht der Bibel stehen, sondern will zeigen, wie es eigentlich gewesen ist. Genau so hält Bernhard Shaw es in der ,,Heiligen Johanna". So wenig wie Hebbel kann er dies Ziel erreichen, ohne den Menschen einer fernen Vergangenheit die Gefühle seines eigenen Zeitalters einzuimpfen. Hebbel macht es nur ganz selten anders. Das nie zu Ende geführte Bruchstück seines ,,Moloch" will Menschen der Frühzeit zeichnen, die unserer Gesittung ganz fernstehen. Die Gefahr der Verbürgerlichung, die wie schon für das 18. Jahrhundert auch für Hebbel bestand, wenn er den Persönlichkeiten der Vergangenheit Züge seiner eigenen Zeit gab, überwand er am sieghaftesten in den ,,Nibelungen". Kriemhild und Hagen gewinnen hier das Wesen von Menschen aus einer größern Welt. Gleichzeitige Dichtungen anderer aus dem Gebiet der Siegfriedsage verkleinerten ihre Menschen, indem sie sie im Sinn der Gegenwart nahmen. Das gilt wie von Jordan auch von Geibel. Hat doch selbst Richard Wagner germanische Götter den Bürgern des 19. Jahrhunderts angeglichen und seinen Wotan allzu menschlich gestaltet.

Hebbel vertritt das Recht Judiths, Klaras, der Agnes Bernauer, Mariamnes, Rhodopes. Schon seine ,,Judith" blickt der Frau tief ins Herz. Aber er dachte nie daran, mit den Romantikern und Jungdeutschen der Frau die Rechte des Mannes zu gewähren. In ,,Herodes und Mariamne" versündigt sich nicht so sehr der Mann am Weibe als der Mensch am Menschen. Ähnlich gedacht ist ,,Gyges und sein Ring". Durch Leiden tun, war nach Hebbel die Aufgabe des Weibes; wo es über diese Grenze hinausgehen will, ist es für Hebbel wie Kriemhild tragischem Untergang verfallen.

Vor nicht langer Zeit faßte man Hebbel als unmittelbaren Nachfolger Grabbes auf. Hebbels Lustspiel ,,Der Diamant" erinnert durch die Neigung zur Groteske an Grabbe. Im übrigen steht hinter Hebbels Werk eine gefestigtere Persönlichkeit. Er hat das Elend seiner Jugendzeit siegreich überwunden; nur die schlimmsten Jahre, in Paris und in Italien, wühlen ihn so stark auf, daß ihm Groteske auch im ernsten Drama sich ergibt, in ,,Julia", oder daß er die grell-sarkastische Tragikomödie ,,Ein Trauerspiel in Sizilien" schreiben kann. Nur noch ein paar seiner Gedichte, dann Erzählungen seiner Frühzeit verwenden ähnliche schreiende Farben. Nie kam Hebbel gleich nahe an das Junge Deutschland heran; die Zeitgenossen meinten sogar, Hebbel hier auf den Bahnen Victor Hugos schreiten zu sehen, bewußte Wiedergabe des Häßlichen warf man beiden vor. Hebbels Pantragismus gibt pessimistische Weltschau auf, indem das Lebensleid des einzelnen nicht nur zur notwendigen Voraussetzung des Weltgeschehens erhoben wird, sich auch mildert, sobald Einsicht in seine Notwendigkeit gewonnen ist. Von gleichem Trost wissen die Dichtungen Hebbels aus dem Umkreis der ,,Julia" nichts, sie vertreten einen ungeminderten Pessimismus.

Die starke innere Spannung von Hebbels Menschen wird in diesen Werken zur Überspannung. Das entsprach ja dem Überreizten von Gutzkows frühen Dichtungen. Wenn es die Aufgabe des Realismus war, jungdeutsche Stimmungen zu überwinden, nicht allen fiel das so schwer wie Hebbel; doch sogar Ludwig erlebte Verwandtes. Seine ersten Dramen neigen, wie das Junge Deutschland, zur Schauerromantik, nutzen wie Gutzkow den Standesgegensatz. Die ,,Pfarrose", deren Stoff aus Bürgers Ballade ,,Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" übernommen ist, nimmt vorweg, was später in der ,,Heiteretei" humorvoll wiederkehren sollte: Klatschsüchtige trennen ein Liebespaar. Düster-tragisch ist und endet die ,,Pfarrrose". Ähnlich, aber wirklichkeitsechter hatten im Sturm und Drang Lenz und H. L. Wagner von dem Schicksal der Bürgerstochter berichtet, die ein Adliger verführt. Greller nur und überspitzter wird alles in Ludwigs Stück. Sein ,,Fräulein von Scuderi" bietet in der Dramatisierung der Erzählung E. T. A. Hoffmanns den ersten Versuch Ludwigs, aus ganz eigentümlicher Charakteranlage eines Menschen Tragik abzuleiten. Vererbung macht Cardillac zum Gewohnheitsmörder; er erträgt es nicht, ein Werk seiner auserlesenen Goldschmiedekunst in den Händen eines anderen zu wissen. Selbstgespräche enthüllen diesen Hang. Doch noch glückt es Ludwig nicht, das ganze Stück mit den Seelenvorgängen Cardillacs zu füllen. Das Kriminalistische drängt sich vor. Die Titelheldin weckt in diesem Handel zu wenig Anteil, um Cardillac zu ersetzen, der lange vor dem Ende des Stücks dahingeht. Fernab von den Schauermotiven dieser ersten Tragödien bewegt sich das Lustspiel ,,Hanns Frei"; nicht bloß der vierhebige, steigende, gereimte Vers gemahnt an Hans Sachs oder vielmehr an dessen neuere Nachdichtung. Das harmlose Stückchen umfaßt in seinem Stoff viel von dem, was in dem Lustspiel ,,Les Romanesques" von Edmond Rostand noch kunstvoller gestaltet werden sollte. Mit dem Singspiel ist ,,Hanns Frei" verwandt; Otto Ludwig kam ja von der Musik her.

Schon ,,Hanns Frei" bewegt sich sicher auf der Bühne und gewinnt ihr überraschend glückliche Wirkungen ab. Ludwigs Bühnenbegabung wurde von dem Bühnenkünstler Eduard Devrient weitergebildet. Gern lernte Ludwig von diesem Lehrer, aus dem Herzen der Schauspielkunst holen, was er der Bühne bot. Wie genau er die Gebärden seiner Gestalten beim Schaffen vor sich sah, bezeugen die Bühnenanweisungen des ,,Erbförsters". Was der Schauspieler bei Hebbel vermißt, wird bei Ludwig in überreichem Maße geboten. Der ,,Erbförster", unmittelbar nach 1848 fertiggestellt, leistete für das bürgerliche Drama Ähnliches wie ,,Maria Magdalene". Er ließ ihr aber den Vortritt und geriet dadurch in den Verdacht, nur Nachahmung zu sein. Schon nach der Stimmung des Eingangs scheiden sich die beiden Stücke deutlich voneinander. Mag ,,Maria Magdalene" nicht auf den ersten Seiten tragisch getönt sein, sehr früh kündigt sich doch das starre Wesen Meister Antons an, gibt auch dem Eingang seine Färbung und deutet auf kommende Konflikte. Der ,,Erbförster" legt den viel umfänglicheren Weg von der sonnig beglänzten Lustspielstimmung des Anfangs bis zu dem vernichtenden Ende zurück. In Hebbels bürgerlichem Drama wirkt sich die Vorgeschichte aus und bleibt ein wesentlicher Grund der Tragik.



158. Illustration aus Hebbels ,,Schnock". Leipzig 1850



159. Szenenbild nach einer Aufführung von Otto Ludwigs „Makkabäern" im Jahre 1853. Holzschnitt aus der Leipziger Illustrierten Zeitung

Ludwig möchte den ganzen Vorgang nur auf die Persönlichkeit des Erbförsters zurückleiten; was zur Tragik führt, wird daher erst im Stück selbst angebahnt. Grundehrlich aber jähzornig hat der Erbförster mit dem Herrn des Waldes, seinem Freund, schon oft genug um kleiner Ursache willen bitteren Streit gehabt. Diesmal liegt Ernsteres vor; dennoch befremdet es, daß die beiden Freunde sich zum erstenmal nicht gleich wieder versöhnen, daß vielmehr der Erbförster seines Amtes entsetzt wird, am Tage der Verlobung seiner Tochter mit dem Sohn des Waldherrn. Der Erbförster hält sich mit Unrecht für unabsetzbar; die Folge ist, daß jede der beiden Parteien die andere im Wald den Wilderern gleichstellt und nach Jagdgesetz behandeln möchte. Der Gegensatz von Schein und Sein, der für Ludwig viel bedeutet, kann in diesem Hin und Her immer wieder abgewandelt werden. Noch indes ist die Lage nicht so schlimm, daß sie Vernichtendes zeugen müßte. Des Erbförsters unberechtigtes Kämpfen ums Recht noch erbitterter zu gestalten, muß er zum Wein greifen. Hinzu tritt eine Reihe von Verwechslungen, in der sogar ein Requisit, die Flinte mit dem gelben Riemen, eine bedenkliche Rolle spielt. Nun endlich ist es soweit, daß der Erbförster in dem Wahn, sein Recht zu wahren, auf den Sohn des Waldherrn die Flinte anlegt und die eigene Tochter tötet, die sich schützend vor den Geliebten stellt.

Ist wirklich geleistet, was für Ludwig die eigentliche Aufgabe des Tragikers bedeutet? Folgt notwendig aus der Charakteranlage des Helden der Ablauf des Stückes? Wird der Erbförster von einem Dämon getrieben wie Gestalten Kleists? Aus einem Lustspiel, aus Ifflands „Jägern", stammt ein guter Teil des Stoffs. Ludwig tut Ungemeines, die Vorlage zu überholen. Erreicht er indes, was ihm vorschwebt, eine Tragödie zu schaffen, die in Iffland zu wurzeln scheint, aber mit den Gipfeln an Shakespeare rührt?

Ein uralter gegebener Stoff, den schon dramatische Dichtung benutzt hatte, war in den „Makkabäern" umzugestalten. Schon läßt sich verfolgen, wie Ludwig tut, was er zuletzt bis zur Selbstvernichtung treibt: immer wieder wirft er um, was er schon gestaltet hat. Die „Makkabäer" kamen noch zu einem Abschluß, sie tragen aber die Spuren der langen Vorbereitung. Gleich Zacharias Werner suchte Ludwig die vielgestaltige Überlieferung von den Makkabäern, wie sie in echten und apokryphen Büchern der Bibel erzählt ist, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschweißen. Auf dem Wege durch die mehrfachen Fassungen des Stücks hindurch war bald das eine, bald das andere Motiv mehr berücksichtigt worden. Das endgültige Stück will ebenso der Mutter der Makkabäer wie dem Helden Judah Raum gewähren. So wird weder sie noch er zum eigentlichen Helden des Stücks, Held ist vielmehr das Judentum; sein Gottvertrauen und seine Gesetzestreue bedingen die Tragik; durch tragisches Fehlen steigt es zum

Fragen.

1. Ist der Stoff zu einer Einheitlichkeit? nichts überflüssig darin?
2. Fehlt auch nichts?
3. Sind alle Handlungen der Haupthandlung gehörig untergeordnet?
   a nach Causalität
   b. nach Proportion
4. Sind alle zur Gegenwart in sinnlicher Auffassung gebracht?
5. Hat [illegible] des Ganzen ein sittliches, tragisches Interesse?
6. Zeigt sich das in der Haupthandlung deutlich genug?
7. Einheit der Zeit? Sammlung der Handlung? Stetigkeit möglich? Skizzenartige Behandlung auszuschließen?
8. Ist keine Begebenheit darin, die nicht organisch verbundener Theil der ganzen Handlung?
9. Die Verwickelung einfach genug? + daß nicht die Auflösung durch das [illegible] beeinträchtigt
10. Collisionsfälle von Spannung und Auflösung; ist der [illegible] aus Nebenumständen gezogen worden, wo er mehr [illegible] zusammen als durch Unbedeutendes [illegible]

Tafel XV
Rückseite

46. [illegible]

47. [illegible]

48. [illegible]

26. Sind sie richtig genug entwickelt, daß der Zuschauer darin heimisch werden kann? und ihre zwingende Kraft in ihrer vollen Stärke fühlen?
 verständlich genug?
 klar genug?
 wahrscheinlich?
 nicht auf die Spitze gestellt.
27. Costume. Sprechen die Personen nicht über ihren Stand?
28. Sprache. Ist sie so unmittelbar, daß jede Rede den Schein augenblicklichen Entstehens hat?
29. Individualisirt sie gehörig Charakter u. Leidenschaft?
30. Haben die Monologe Wahrscheinlichkeit? Drücken sie deutlich Zustände der Leidenschaft, den Wechsel der Gedanken aus?
31. Exposition. Ist sie vollständig? — und ~~nimmt nicht mehr~~ ~~als~~ den ersten Aufzug ein?
32. Lernt der Zuschauer die ganze Vorgeschichte daraus, daß keine Frage überbleibt.
33. Werden Ort, Zeit und alle spielenden Personen aus- und bekannt soviel möglich gleich persönlich bekannt?
34. Beginnt auch schon im 1st. Aufzug die Stimmung des Ganzen, und die Spannung auf den Ausgang.
35. Ist die Exposition soviel möglich Handlung geworden?
36. In der Verwickelung kein Motiv wiederholt?
37. Kein Zufall oder wunderbare Fügung darin?
38. Ermattet die Handlung und damit die Spannung nicht bis zum
39. Hauptkatastrophe im 5t. Aufzug. Ist die Auflösung vollständig daß keine Frage zurückbleibt nach Personen u. Schicksal?
40. Ist sie natürlich? vorbereitet? nothwendig?
41. Wird kein Umstand, der sie herbeiführte, entwickelt u. erklärt, ungeschickt hintennach gebracht.
42. Beginnt nachher nicht noch eine neue Verwickelung.
43. Ist der Zuschauer nicht in seinen Erwartungen auf Befriedigung des sittlichen Gefühls getäuscht.
44. Sind die Auftritte richtig gebunden, einer aus dem andern folgend?

Sieg empor, nicht zum Sieg in der Schlacht, sondern zum Sieg durch williges Märtyrertum. Die „Makkabäer" Ludwigs sind tatsächlich die Tragödie eines Volks, sie treiben weiter, was von Schillers „Tell" angefangen worden war, sie wetteifern mit „Tell" in dem vielgestaltigen Kolorit des Milieubildes. Auch diese Tragödie Ludwigs folgt auf ein Drama Hebbels aus gleicher Umwelt, auf „Judith". Hier hatte Hebbel — farbechter als später in „Herodes und Mariamne" — in einer ganzen Reihe von Gestalten jüdisches Volk und jüdisches Wesen gekennzeichnet. Ludwig überholt das in den „Makkabäern" und trifft den Mittelpunkt, wenn er in der Schlacht von Ammaus den Sieg der Juden in eine Niederlage umschlagen läßt, weil das Gesetz ihnen verbietet, am Sabbat zu kämpfen. Neben jüdischen Gesetzesglauben tritt jüdisches Muttertum, Stolz auf die Kinder, der wie alle Hybris bestraft wird. Dann jüdisches Heldentum, in dem persönliche Tapferkeit mit dem Wunsch, für Gott nur zu leiden, sich nicht ausgleichen will. Nicht Siegeswille führt zum Sieg, sondern nur die Erfüllung des Gesetzes, an Gott unentwegt zu glauben und ihm die Entscheidung zu überlassen.

Dem Schauspieler stellen der Erbförster und die Mutter der Makkabäer große und dankbare Aufgaben. Darum brachte Laube diese Dramen Ludwigs gern auf die Bühne; er hatte Darsteller, die das leisten konnten. Der Naturalismus fand sich durch den „Erbförster" bestätigt, er konnte aber das Stück nicht dauernd für die deutsche Bühne wiedergewinnen. Die „Makkabäer" sind seit langem auf ihr noch seltenere Gäste.

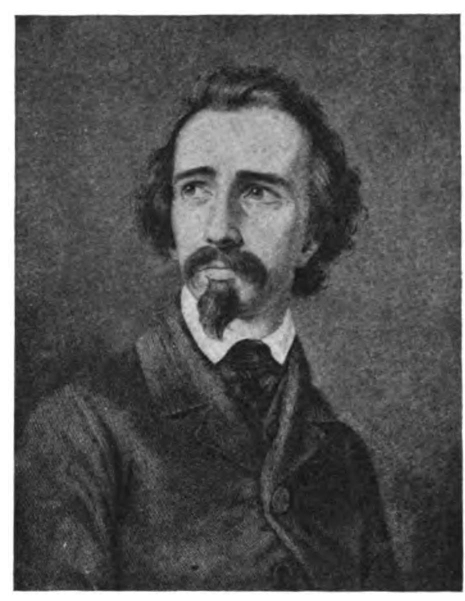
8. Lyrik

Das Zeitalter des deutschen Realismus bereicherte den Schatz deutscher Lyrik. Doch die damals für die berufensten Liedersänger galten, rücken seit längerer Zeit in den Hintergrund neben anderen, die lange um Anerkennung ringen mußten. Hebbel scheint manchem auch heute noch, trotz der großen Anzahl seiner lyrischen Gedichte, grundsätzlich unlyrisch veranlagt zu sein. Den Wert von Kellers Liedern zu erkennen, bedurfte es der treuen und seelenverwandten Ricarda Huch. Nächste Freunde Kellers, wie Heyse und Storm, hatten viel Bedenken. Allerdings legte sich Storm einen so festen Maßstab zum Abschätzen lyrischer Dichtung zurecht, daß nicht nur Keller, daß der größte Teil lyrischer Weltdichtung entwertet wurde. Storm stellte ein „Hausbuch aus deutschen Dichtern" (1870) zusammen, das, soweit es deutschen Sang aufnimmt oder ausschaltet, Einwand wecken kann. Dennoch bleibt der Vorrede Storms das Verdienst, Neues und Aufschlußreiches über Lyrik gesagt zu haben Ihm schwebte ein Begriff reiner Lyrik vor, der leichter zu erfühlen als begrifflich zu bestimmen ist. Wirklich war ihm schon lange vorher in Briefen besser geglückt, Entscheidendes dieses Begriffes in Worte umzusetzen. Echt deutsch schreckte ihn Lyrik ab, die eine festgeprägte adlige Form durch Jahrhunderte hin abwandelte und sich nur vermaß, dies überpersönliche Schema durch den Wohlklang des Wortausdrucks zu beleben und mit hohem Gedankengehalt zu beseelen. Solcher Lyrik sagte er nach, daß sie in ein Goldgefäß goldenen Inhalt gieße; ihm genügte das nicht. Was er verlangte, melden seine Verse: „Die Form ist nichts als der Kontur, Der den lebend'gen Leib beschließt." Wie Plotin es einst gemeint hatte, wie dann Goethe mit Herder und die Romantik es vertraten, erstrebte auch Storm den unmittelbarsten und gerechtesten Ausdruck eines Innerlichen und sah ihn gefährdet, wenn dies Innerliche sich in eine vorgeprägte Kunstgestalt einfügen sollte. Das Persönliche und Einmalige kann sich ja nur in einmalig-persönlichem Ausdruck ungebrochen kundgeben. Wer antike Odenform nutzt oder Sonette schreibt, scheint, von solchem Blickpunkt gesehen, das Entscheidende zu ver-

160. Gedicht Theodor Storms

fehlen. Ist es doch, als ergäbe sich ihm nur eine äußerliche Verknüpfung des Gedanken- und Gefühlsgehalts mit der künstlerischen Gestalt. Storm verlangte mehr. Durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters müsse der Gehalt des Gedichts seinen Weg genommen, Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen haben. Nur so könne der Wortausdruck die Empfindung wachrufen, die in dem Dichter selbst bestanden hat. Die rhythmische Bewegung und Klangfarbe des Verses bewirke das, die Wortwahl falle dabei um so mehr ins Gewicht, als bei dem geringen Umfang eines lyrischen Gedichts schon ein einziger falscher Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören könne. Im höchsten und letzten Sinn wurde Lyrik von Storm unter das Gesetz organischen Gestaltens gestellt. Weder Goethe noch die Romantik hatten aus dem Grundsatz ihrer Organismusästhetik gleich viel und gleich Wichtiges für die Wesensbestimmung der Lyrik gefolgert.

Freilich galt das nur für den einen Pol lyrischer Kunst. Einseitig entzog Storm dem anderen Pol sein Recht. Sie alle, die in ein Goldgefäß goldenen Inhalt gegossen hatten, kamen zu kurz, Deutsche wie Ausländer. Auch Gedankenlyrik setzte sich für Storm leicht ins Unrecht. Was er verlangte, ist von Gefühlslyrik sicherlich besser zu leisten. Storm ist unbestrittener Meister der Gefühlslyrik. Verhältnismäßig klein ist ihr Umkreis und gering die Zahl ihrer Motive, am liebsten weilt sie bei dem, was zwischen Mann und Weib spielt. Nur selten glückt es, diese altüberlieferten Motive künstlerisch neu zu prägen. Storm vermag wirklich dem Scheiden und Meiden, dann dem Tod der Geliebten einen Gefühlsausdruck zu leihen, der wie ein erlösendes Wort wirkt. Das ruht in seiner Fähigkeit, den leidgefüllten Augenblick bis in die kleinsten Züge zu durchleben und zu sehen. Er gewinnt, wie Storm es fordert, körperliche Gestalt.



161. Emanuel Geibel. Stahlstich nach einer Zeichnung von Quentell

Hat aber Storm selbst um solcher Gefühlslyrik willen alles Bekennen in Liedform aufgegeben? Das Leid, das er als Deutscher unter dänischer Herrschaft empfand, seine Sehnsucht, die friesische Heimat mit Deutschland wieder verbunden zu sehen, als Deutscher auf deutschem Boden leben zu dürfen, sprach er im lyrischen Gedicht fühlbar genug aus. Er war sich bewußt, auch die Trompete blasen und weithin in das Land schmettern zu können. Lieber aber schritt er an Maientagen stillsinnend an des Baches Rand. Soll darum alles, was von Keller im Dienst seiner Schweizer Heimat, im Kampf gegen Mißbräuche der Zeit oder als Bekenntnis seiner Weltschau vorgetragen worden ist, für unlyrisch gelten? Sogar wenn Hebbel seine Weltanschauung in Verse bannt, waltet im Hintergrund eine Stärke des Gefühls, ein Überwältigtsein durch die Größe des Erschauten, daß solche Gedichte von didaktischer Poesie weit abrücken.

Doch der Lyrik Hebbels, auch Kellers stand im Zeitalter des Realismus weit weniger Storm im Wege als der Münchner Kreis, der sich um Emanuel Geibel gebildet hatte. Geibel gab dem Ton der Lyrik etwas Eigenes und Greifbares, es wurde für die nächste Umwelt kanonische Gestalt der Lyrik. Geibel schloß durchaus nicht politische Zeitfragen aus. Von Klagen und Anklagen ging er weiter zum stolzen Bewußtsein, die Zeit habe überwunden, was um 1848 den Deutschen schweren Gram bereitet hatte. Gequält aber hatte ihn, daß deutsches Land uneinig und daher zu schwach sei, deutsches Gebiet von ausländischer Herrschaft zu befreien. Den Umstürzlern von 1848 stand er ebenso fern wie Graf Strachwitz. So wurde er notwendigerweise zum Sprecher des neuen, einigen und ganzen Deutschlands. Geibels Erfolg erweist am besten, wie rasch der Deutsche das vormärzliche Aufruhrgelüst aufgab und sich in die neue Welt Bismarcks hineinfand. Die Lyrik Geibels und seines Gefolges wurde im vollsten Sinn Poesie des neuen deutschen Bürgertums, das sein Vaterland in einem unerwarteten Aufstieg erblickte.

Bürgerliche Dichtung war seit der bürgerlichen Zeit des 19. Jahrhunderts längst im Gange. Allein die führenden Dichter, mochten sie noch so bürgerlich empfinden, spürten fast ausnahmslos zugleich in sich einen Gegensatz zum Bürgertum. Der Bürger, den schon das 18. Jahrhundert gern zum Philister gestempelt hatte, wurde selbst von Raabe, soviel er zugunsten des Philisters sagte, nicht ohne Einschränkung anerkannt. Gegen einen großen Teil des Bürgertums wendet sich Raabe immer wieder. Sein unverkennbares Bedürfnis, nicht bloß das Gute seiner Lieblinge, auch das Verwerfliche ihrer Gegner zu kennzeichnen, wurzelt in der Abneigung gegen ein Bürgertum, das in satter Befriedigung sich selbst zu gut gefällt. Alter deutscher Idealismus steht im Hintergrund. Meinte es Keller wesentlich anders? Und hätte nicht sogar Freytag abgelehnt, als Fürsprecher bürgerlichen Banausentums zu gelten? Etwas Umstürzlerisches bleibt



162. Martin Greif. Bildnis von Hans Thoma

in diesen Realisten bestehen, auch in dem Hebbel, der sich zum Beharren bekehrt hatte. Im „Erbförster" fährt bürgerliche Selbstgenügsamkeit nicht besser als in Otto Ludwigs Romanen. Inzwischen ist von viel jüngerer Dichtung dem Bürger des 19. Jahrhunderts erbitterter Krieg erklärt worden. So empfindet mancher heute die großen Realisten nur wie Vertreter des abgewirtschafteten Bürgertums; übersehen wird dabei, wieviel Widerstand gegen Bürgerliches, wieviel Kritik des Bürgertums sich bei ihnen bemerkbar macht.

Die Lyrik Geibels verzichtet lieber auf solche Kritik. In seiner Umwelt kam es sogar zur Verklärung des Banausentums. Friedrich Bodenstedts „Lieder des Mirza Schaffy" (1851) hüllen in das altüberkommene östliche Gewand nicht nur materialistische Diesseitsfreude, auch engherzigen Philisterhochmut. So weit stieg Geibel nie herab. Auch nicht andere Münchner Lyriker wie Julius Grosse und Hermann Lingg. Aber das Gebiet des Fühlens, das in ihren Liedern beschritten wird, ist eng umgrenzt. Die Nachwelt spürte dies stark genug, um auch auf viele Gedichte des Münchner Kreises zu verzichten, die einst als volkstümlich wie der Sang der Göttinger oder der Romantiker von der Art Uhlands und Eichendorffs empfunden worden waren.

Den Ansprüchen Storms genügten manche dieser Sänge. Dennoch fühlte gerade er sich in Gegensatz zu den Münchnern und verdachte ihnen, daß auch sie zu sehr bestrebt gewesen seien, goldenen Inhalt in goldne Gefäße zu gießen. Geibel verfocht strengste Korrektheit der künstlerischen Gestalt. Gegen Jungdeutsches wandte sich das, gegen Heine und gegen dessen Brauch, lyrische Form zu lockern und ihr in rastlosem künstlerischem Mühen den Anschein der Kunstlosigkeit zu schenken. Tatsächlich kehrte Geibel zurück zu der Form der Lyrik, die in der Romantik vor Heine bestand. Er verwarf alles, was durch Heine hinzugetan worden war und was romantische Lyrik zerstört hatte. Auch das Epigrammatische sollte verschwinden, das humoristische Zwielicht, das Spitze und Witzige. So setzte Geibel da wieder ein, wo einst Uhland stand, überholte ihn aber noch durch strengste Ansprüche an Korrektheit. Falschreim, Flickwort, Hiatus, Elisionen erscheinen in einer Dankepistel Felix Dahns an Geibel unter den schlimmen Neigungen, die durch Geibel seinen Anhängern abgewöhnt worden sind. Romantische Stoffe, viel von romantischem Fühlen, romantische Freude etwa an deutscher Landschaft, all das kehrt bei Geibel wieder, wird aber dem Ideal einer Korrektheit untergeordnet, das mindestens der Frühromantiker bitter verspottet hätte. Ungefähr so wie Spielhagens strenge Anforderungen an Objektivität den Erzählern der nächsten Zeit zum Gesetz wurden, wirkte auch Geibels Formstrenge lange nach und wurde nicht sofort vom Naturalismus überwunden. Liliencron etwa möchte es immer noch Geibel recht machen. Überwunden vielmehr wurde Geibel erst durch Stefan George; nun war eine lyrische Form gewonnen, neben der die Lieder der Richtung Geibels wie Singsang wirkten. Lag das indes nur an der künstlerischen Gestalt? Ist, was das Dichten Georges für sehr viele hoch über Geibels Art erhebt, nur durch das hieratisch feierliche Schreiten von Georges Versen bedingt? Ist es nicht vielmehr der vertieftere Geistesgehalt, die sinnvollere Auffassung des Lebens?

Ungefähr gleichzeitig mit dem Kreise Geibels überwinden in Frankreich die Parnassiens die ältere französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Wenn sie sich gegen die Nachfolge Mussets wenden, erinnert das an Geibels Kampf gegen Heine, doch ein viel stärkeres Können besteht im Kreise der Parnassiens. Sie haben von Leconte de l'Isle bis zu Verlaine der Lyrik der Franzosen eine ganz neue Wendung gegeben. Das Leben wirkt sich in dieser Lyrik machtvoller aus, mochte sie auch, im Gegensatz zu Geibel grundsätzlich unbürgerlich das Wort „l'art pour l'art" vertreten. Die Münchner beharrten mit Willen auf einem Standpunkt, von dem aus ein großer Teil des Lebens nicht zu sehen war; gern verschlossen sie ihre Ohren gegen den „verworrenen Reigen des Tages", und wenn sie meinten, zum Born hinabzusteigen, aus dem ewige Klarheit quillt, war das Ergebnis nur, daß sie einen ganz kleinen Ausschnitt des Lebens in Verse umsetzten und dabei sorglich mieden, was den Bürger verdrießen konnte.

Emanuel Geibel

~~Für den Musenalmanach auf 1852.~~

Volkers Nachtgesang.

Die lichten Sterne funkeln
Hernieder kalt und stumm,
Von Waffen klirrt's im Dunkeln,
Der Tod schleicht draußen um.
Schweb' hoch hinauf, mein Geigenklang,
Durchbrich die Nacht mit klarem Sang!
Du weißt den Schlaf von dannen
Zu bannen.

Wohl finster ist die Stunde;
Doch hell sind Muth und Schwert,
In meines Herzens Grunde
Steht aller Freuden Heerd.
O Lebenslust, wie reich du blühst,
O Heldenblut wie kühn du glühst!
Wie gleicht der Ton im Scheiden
Ihr beiden!

Ich denke hoher Ehren,
Märchenlichter Jugendzeit,
Da wir mit scharfen Speeren
Hinjauchzten in den Streit.
Hei, Schildgekrach im Sachsenkrieg!

Gedicht Emanuel Geibels, Berlin, Staatsbibliothek

Auf unserm Lenneberg sank der Tag,
Da wir die ersten Narben
erwarben.

Mein grünes Heimatleben
Wie tauchst du mir empor!
Des Schwarzwalds Wipfel wehen
Herüber an mein Ohr.
So säuselts in der Rebenflur,
So braust der Rhein, darauf ich fuhr
Mit meinem Lieb zu ziehen
Zu Mainz.

O Minne, wundersüße,
Du Rosenhag in Blust,
Ich grüße dich, ich grüße
Dich heut aus tiefster Brust.
Du roter Mund, gedenk ich dein,
Es macht mich stark wie alter Wein,
Das sollen Herzenswunden
Bekunden.

Ihr Könige, sonder Zagen
Schlaft sanft, ich halte Wacht.
Ein Glanz aus alten Tagen
Erleuchtet mir die Nacht.
Und kommt die Früh im blutgen Kleid:
Gott grüß dich, grimmer Schwerterstreit!
Da magst du, Tod, zum Reigen
Uns geigen!

Tafel XVI
Rückseite

So wurden sie sich selber untreu, als sie zeitweilig den unglücklichen Schweizer Heinrich Leuthold in ihren Kreis aufnahmen, ein Temperament von einer Stärke, die sich niemals in das engere Menschentum der Münchner ganz einfügen konnte. Leuthold war ihnen lieb, weil auch er romanische Formkunst schätzte und ins Deutsche glücklich umprägte. Leutholds Vers ist von einer selbstverständlichen Musikalität, die zuweilen an Hölderlin heranreicht. Auf weichen Wogen des Wohllauts wiegt er sich hin, ein andermal gewinnt er dithyrambisch stolzes Dröhnen. In solche Form bannte Leuthold das Daseinsleid eines Entgleisten, ein durchaus unbürgerlicher Mensch, der zuletzt am Leben scheiterte.

Der Ton von Geibels Lyrik steigert sich zu einer neuen Abschattung in den Versen Martin Greifs; romantische Landschaftsdichtung lebt in ihm weiter. Sogar Goethe hat nicht mit schlichteren Mitteln Naturstimmungen festgehalten und hinter ihnen das Fühlen des Menschen erraten lassen. Sein Bestes leistete Greif, wenn er in wenigen Versen ein Stück Landschaft und ihre Stimmung kennzeichnet; sobald Reflexion sich hinzugesellt, stört sie den Eindruck, selbst der Vers verliert dann das Leichtbeschwingte. Es erinnert sonst an das Beste Lenaus.

9. Ausklang

Um 1870 sind zwei der großen Realisten schon tot. Die anderen setzen fort, steigern auch, was sie vorher erreicht haben; es ist wie ein Ausklingen. Neues bringen die nächsten Jahre nicht. Am wenigsten glückt es, dem jungen hochgestimmten deutschen Volksgefühl Ausdruck zu geben. Der Krieg mit Frankreich fand keine ebenbürtige künstlerische Abspiegelung. Sehr richtig erkannte Keller den Grund: Die Gestalt der Führer, der ungeheure Heerzug, die Belagerung von Paris, die dantesk kämpfende und brennende Kommune innerhalb des eisernen Rings der zuschauenden Germanen mit dem weißbärtigen neuen Kaiser, alles das sei mit dem wirklichen und leibhaftigen Geschehen so fix und fertig für die Vorstellungskraft, daß für jetzt nichts daran sich herumdichten lasse. Als 1874 und 1875 Ernst von Wildenbruch in epischem Sang einzelne der großen Schlachten des Kriegs abzeichnete, begrüßten viele es wie ein erlösendes Wort. Der Nachwelt sind diese Sänge ebenso ferngerückt wie die unmittelbare Kriegspoesie von 1870/71. Was den Besten sich bald nach dem Sieg aufdrängte, war weit mehr Angst vor einer entnervenden Wirkung des Erfolgs. Drastisch-komisch brachte Friedrich Theodor Vischer seine Warnungen vor. Nietzsches Kampf gegen seine deutsche Umwelt begann damals. Es war wirklich ein Versagen des Bürgertums, bedingt gewiß auch durch den fortschreitenden Materialismus. In froher Sicherheit genoß man behaglich das Gefühl des reichgewordenen Siegers, hüllte indes solche Selbstgefälligkeit gern in das Gewand des echten alten deutschen Idealismus. Der Deutsche macht dem Engländer den Vorwurf, daß er geschickt praktische Lebensziele hinter einer religiös-



163. Friedrich Th. Vischer. Zeichnung von Camilla Zach-Dom. Schiller-Nationalmuseum in Marbach



164. Ernst von Wildenbruch. Bildnis von Dora-Arnd-Raschid (Ausschnitt)

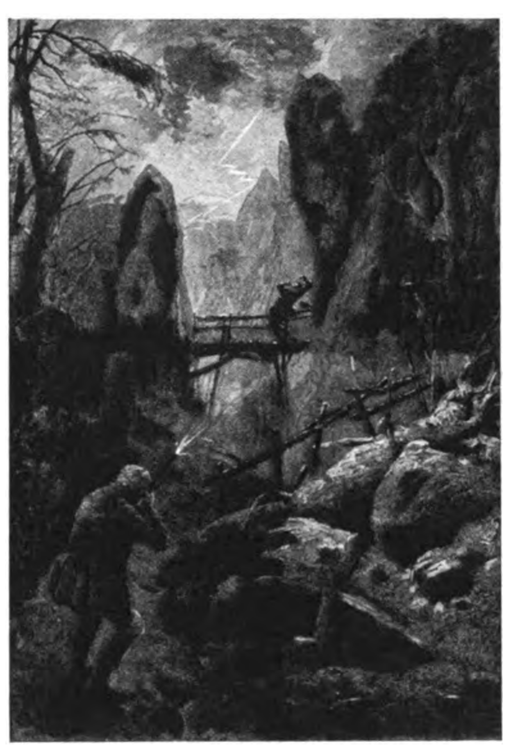


165. Ludwig Anzengruber. Photographie

sittlichen Außenseite verberge. Ähnliches griff damals auf deutscher Erde um sich. Man gewöhnte sich daran (wie der scharfe und witzige Beobachter Fontane es am Ende des Jahrhunderts ausdrückte), Schiller zu sagen und Gerson zu meinen. Noch besser als die Heroen aus der Zeit des großen deutschen Idealismus taugten die Helden aus germanischer Frühzeit solchem Scheinidealismus. Die Geschichtswissenschaft hatte sie dem Zeitalter nähergerückt. Jordan und auch Richard Wagner boten Mittel, den Führern von 1870/71 den verklärenden Schimmer eines mißverstandenen Germanentums zu leihen. So konnte sich der Wahn herausbilden, Bismarcks unerhörtes Werk sei nur folgerichtige Weiterentwicklung eines Werdens, das in uralter germanischer Zeit begonnen habe. Etwas von diesem Wahn besteht auch in Gustav Freytags „Ahnen". Geschichtliche Romane, die von germanischen Helden erzählten, hatten sicheren Erfolg, etwa Felix Dahns „Kampf um Rom" von 1876. Nun begann die Blütezeit des deutschen geschichtlichen Professorenromans. Daß Hebbel den Deutschen seine „Nibelungen" geschenkt hatte, war wie vergessen.

Historizismus setzte sich auch in den Lebensbräuchen durch, zunächst in der Einrichtung des Hauses Es war, als wollte man des Heute sich freuen, indem man es nach Kräften über dem Gestern vergaß. Hier wurzelten die Angriffe des Naturalismus um 1885. Er warf den deutschen Dichtern vor, sie hätten grundsätzlich die entscheidenden Lebensvorgänge ihres Zeitalters übersehen. Wirklich steigerte sich nach 1871 noch die Neigung Geibels und seiner Genossen, alles aus der Dichtung auszuschließen, was unbequem war. Der große Realismus hatte weit ungescheuter in die Tiefen des Lebens hinabgeblickt. Jetzt siegte die Schönmalerei. Tragischer Dichtung war damit der Todesstoß versetzt. Die Lyrik begnügte sich, zu wiederholen, was durch Geibel erreicht war, der Erzählung gingen die besten Gewinne aus jüngster Vergangenheit verloren. Wieder einmal herrschte der Unterhaltungsroman; Vorstöße im Dienst echterer Kunst blieben unbeachtet, zum Teil weil man sie in Österreich versuchte.

Ludwig Anzengruber bestätigt, wie schwer es einem deutschen Dichter, der um 1870 begann, wurde, sein bestes Können durchzusetzen. Mit einem Kampfstück hatte er angefangen. Der „Pfarrer von Kirchfeld" war kein Kunstwerk; ihm kann vorgeworfen werden, er nutze die neuerstarkte Abneigung gegen den Katholizismus allzu handgreiflich aus. Doch dieser Erstling wandelte, wenn auch nur für kurze Zeit, eines der Wiener Vorstadttheater aus einer Operettenbühne in ein Forum, das zu dringenden Fragen des Lebens ehrlich Stellung zu nehmen suchte. Der Weg, auf dem Anzengruber endlich zu seinem erschütternden bürgerlichen Trauerspiel „Das vierte Gebot" (1878) kommen sollte, war eröffnet. Dies eine Stück konnte der Naturalismus von dem Verdammungsurteil ausnehmen, das er über deutsche Dramen



166. Szenenbild aus Anzengrubers ,,Meineidbauer''. Aus der ,,Gartenlaube''. 1893

fällte. Es blieb, als es hervortrat, unbeachtet; war doch sein Verfasser den Wienern inzwischen als Spaßmacher geläufig und lieb geworden. Die Wiener Operette stieg damals von Erfolg zu Erfolg. Ihre Musik erscheint heute schon als klassisch. Ihre Texte trieben weiter, was von Nestroy geschaffen worden war. Neben der Operette sich auch nur bescheidenen Spielraum zu erhalten, nahm Anzengruber in seine Bauerndramen wie in seine Wiener Volksstücke Bräuche der Operette auf, sogar die coupletartige Einlage. Humor genug besaß er, um seine Zuschauer lachen zu machen. Echtere Farben stehen seinen Wiener Stücken zu Gebot. Seine Bauerndramen bezeichnen eine Höhe bühnengemäßer Dorfdichtung, sind aber in ihrer Sprache wie in ihren Menschen durchaus nicht Heimatkunst im großen Sinn von Jeremias Gotthelf. Sie erweisen wie alle Dichtung Anzengrubers, daß er Menschen lebensecht zu gestalten wußte, sie eröffnen aus der Komik des Vorgangs heraus tiefdringende Einblicke in die Herzen Gerechter und Ungerechter, Ehrlicher und Scheinheiliger, gefühls inniger Lebensbejaher und heimlicher Verbrecher. Anzengruber gesellt sich den großen Humoristen des Realismus hier wie in seinen Wiener Stücken, wenn er den Augenblick packt, in dem sich Lachen mit Weinen verbindet; er ist ebenso ein Meister der Situationskomik und des epigrammatisch zugespitzten Witzes. Sein ehrlicher Ernst im Beschauen des Lebens durfte auf der Bühne nur im ,,Vierten Gebot" sich ausleben, ungehemmter besteht er in seinen Erzählungen. In ihnen tut der Realismus ein paar Schritte vorwärts. Der ,,Sternsteinhof" (1885) hat etwas von Kellers Kunst, das Gute aus dem Verwerflichen einer Menschennatur herauszuholen, und greift zugleich einen Frauentypus auf, der von Keller noch nicht ins Auge gefaßt wurde.

Anzengruber ist in dieser Zeit einer der ganz wenigen, die zu den schweren Aufgaben des Augenblicks Stellung nehmen, und wär's auch in humoristischer Haltung. An dem ,,Kulturkampf", wie damals der Streit für und gegen den Katholizismus hieß, ist sein Erstling beteiligt wie auch seine spätere, reiner komische Dramatik. Mag er da fehlgreifen, ein ernstes sittliches Wollen trägt ihn. Das ,,Vierte Gebot" weiß nichts von Gleichberechtigung der Standpunkte; es scheidet schlicht und derb zwischen Gut und Böse, läßt das Böse der Strafe verfallen, gewährt höchstens dem reuigen Sünder Mitleid.

Peter Rosegger blieb Zeit seines Lebens mit Anzengruber verwandt in dem Wunsch, zu erziehen und wahre Sittlichkeit zu lehren. Seine Dorfdichtung in epischer und dramatischer Form entstammt genauerer Kenntnis der Bauern und ihrer gesellschaftlichen und volkswirtschaftlichen Voraussetzungen; war er doch ein echtes Bauernkind aus dem Norden der Steiermark. Rosegger sieht den Gefahren ins Auge, die dem Bauern durch die wirtschaftliche Entwicklung drohen. Auch zu Religiösem bejahend Stellung zu nehmen liebt er.

Sogar österreichische Frauendichtung erfüllte sich damals mit dem Bewußtsein sittlicher Verantwortung. Marie von Ebner-Eschenbach erweist schon durch den Titel ihres Romans ,,Unsühnbar" (1890), wie streng sie den Ehebruch verneinte. Sie kann an anderer Stelle gegen Erscheinungen, die ihr widerstreben, sogar ungerecht werden. Selten leiht sie

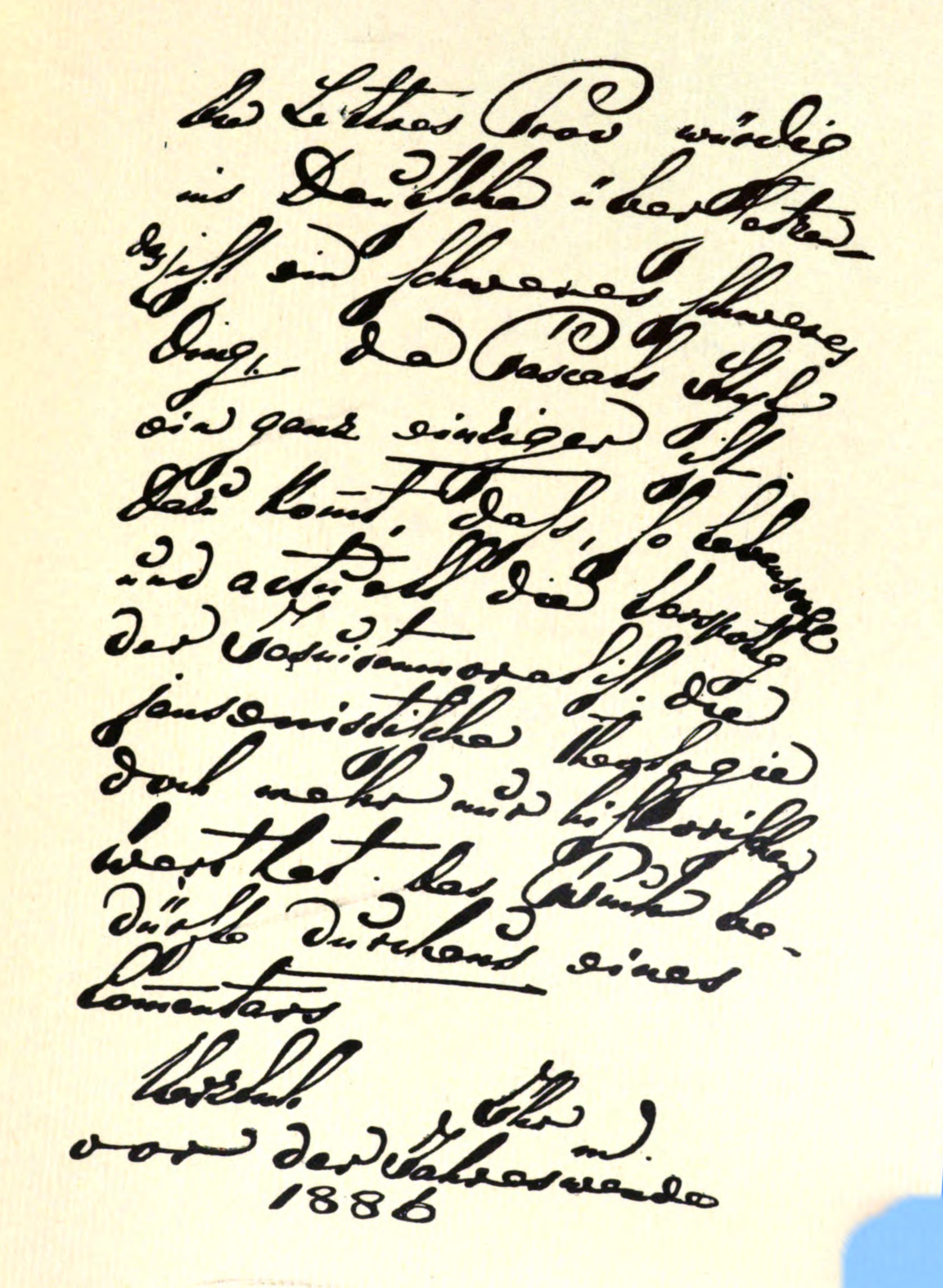
einem Menschen, der vom rechten Wege abirrt, gewinnende Züge, seltener jedenfalls als Keller oder Anzengruber, seltener auch als die Frau, zu der sie emporblickte, und die ihr die Bahn zu einer neuen Haltung des Frauenromans eröffnet hatte: Luise von François.

In dem Zeitalter des geschichtlichen Professorenromans verfaßt die François Erzählungen aus der Vergangenheit, sie lassen Weltgeschichte hereinspielen und das Leben der Menschen bedingen, sie wurzeln in einem engeren Gebiet Deutschlands. Der Teil der Niederlausitz, in dem die François zur Welt kam, war wenige Jahre vorher von Sachsen an Preußen gefallen. Noch war der alte Zusammenhang mit der Hauptstadt Dresden in der Jugendzeit der François stark genug, um auch die Geschicke ihrer Menschen im sächsischen Land sich abspielen zu lassen. In und um Dresden herum bewegt sich das. So erstand in der Preußin François dem Lande Sachsen eine starke Dichterkraft. Seit der Zeit der „Bremer Beiträge" hatten viele Sachsen mitgetan. Ein Führer deutscher Dichtung war dem Land seit Lessing nicht mehr geschenkt worden.

Herb ist die Berichterstatterin ihres meistgelesenen Romans „Die letzte Reckenburgerin" (1871). Verzichten ist ihr Los, dennoch erfühlt sie den Reiz des Schwachen und Widerstandslosen eines berückend lieblichen Mädchens. Sie begleitet deren trauriges Schicksal bis ans Ende. Es ist, als blicke ein Mensch, dem auferlegt ist, schweren Schritts durch das Leben hinzugehen, beglückt in eine höhere Welt, deren Schönes ihm selbst nie gewährt werden soll. Ihm bleibt nur, rettend und heilend einzugreifen, wenn diese schöne Welt in sich zusammenbricht. Wie der Reckenburgerin überläßt die François auch sonst gern einem andern die Aufgabe des Erzählens, gewährt diesem andern eine persönliche Tönung der Sprache. So setzt sie strenge Stilisierung durch.

Die Landschaft der Niederlausitz ist der Hintergrund ihrer Erzählungen, ein Stück Heimatkunst stellen sie dar. Heimatkunst ist auch ein guter Teil der Dichtung der Ebner. Sie bewegt sich zwischen den beiden Polen: der Kaiserstadt Wien und slawischem Ackerland der Tschechoslowakei von heute. Die österreichische Komtesse war von früh auf gewohnt, ihr Leben bald hier, bald dort zu verbringen. Sie gehörte dem österreichischen Hochadel an und kannte die Bräuche dieser engumgrenzten, andern schwerzugänglichen Kaste ebenso gut wie das Dasein der Bauern, die rings um das Schloß beheimatet sind, gewohnt, dem Schloßherrn Dienste zu leisten und von ihm bald ausgenutzt, bald beschützt zu werden. Sie hatte genug Humor, die Schwächen beider Kreise zu verstehen und sie andern begreiflich, fast lieb zu machen. Die ganze Schwere der Konflikte auszuschöpfen, die sich in diesen Kreisen oder auch zwischen ihnen einstellten, war ihr lieber. Auch in ihr bestand der Mut, den Dingen auf den Grund zu sehen und sich über ihre Gefahren nicht wegzutäuschen. Noch hatte deutsche Dichtung, wenn sie vom Schicksal des Bauern berichtete, kaum gleich Düsteres gezeichnet wie das „Gemeindekind" (1887) oder die etwas ältere Novelle „Er läßt die Hand küssen". Auf die große Tragödie war die Ebner in ihren Anfängen ausgegangen. Sie gab das bald auf, nachdem Otto Ludwig einem ihrer frühen dramatischen Versuche, ohne zu ahnen, daß er das Werk einer Frau sei, bei aller Anerkennung auch Mängel vorgeworfen hatte. Gerecht werden kann sie ebenso den kleinen Leuten aus der Stadt, wenn dann auch ihr Humor sich etwas ironisch färbt. Fremd bleibt ihr der sogenannte gebildete Mittelstand. Sie macht es da nicht anders als Anzengruber; mögen recht gegensätzliche Voraussetzungen sich auswirken, letzten Endes zählen beide in einer Zeit des Bürgerstolzes zu den entschiedenen Gegnern engherziger Bourgeoisie. Verständnis für jedwedes Leid war ihr sicheres Kennzeichen höheren Menschentums, sie bewährt es gern, selbst den Tieren gegenüber. Die Erzählung von dem Hund „Krambambuli" ist Meisterstück einer Dichtkunst, die noch in einem Tier die Seelenqualen feinfühliger Menschen ahnt.





Die Lettres Prov würde
ins Deutsche übersetzen
dürfte ein schweres schweres
Ding, da Pascals Styl
ein ganz einziger ist.
Dazu kommt, daß, so lebensvoll
und actuell die Verspottung
der Jesuitenmoral ist, die
jansenistische Theologie
doch mehr nur historischen
werth hat. Das Buch be-
dürfte durchaus eines
Comentars
Verzeih!
Dein M.
vor der Jahreswende
1886

Brief Conrad Ferdinand Meyers aus dem Jahre 1886

Zürich, 11 April 1867

Mein verehrter Freund,

Sie haben mir mit dem [illegible] Bändchen Balladen große Freude gemacht. Der Titel ist ganz gut; [illegible]

[illegible]

[illegible]

Noch einmal meinen herzlichen Dank und bald einen längeren Brief.

Ergebenst

Conr. Ferd. Meyer.

Brief Conrad Ferdinand Meyers aus dem Jahre 1867



167. Luise von François. Kreidezeichnung

Marie von Ebner-Eschenbach wirkte früh erziehlich auf die Dichter Österreichs. Ferdinand von Saar begann vor ihr, bewegte sich gern in denselben Schichten der Gesellschaft, gewährte ihnen indes weniger Widerstandskraft gegen das Leben. Er erzählt von Menschen, deren Seele zu zart gebaut ist, sich im Leben durchzusetzen. Sein Wien ist das willenlähmende „Capua der Geister", das schon von Grillparzer wie etwas Zermürbendes empfunden worden war.



168. Marie von Ebner-Eschenbach. Radierung von L. Michalek

In dieser Zeit des Tiefstands geschichtlicher Erzählung bewies nicht nur die François, daß echte Dichterkraft auch der Vergangenheit starkes Leben zu geben fähig sei. Conrad Ferdinand Meyer trennt sich von dem anderen Züricher, Gottfried Keller, bewußt durch die grundsätzliche Wahl geschichtlicher Stoffe. Weltgeschichtliches bleibt ihm unentbehrlich, ist ihm nicht nur, wie der François, ein wertvoller Hintergrund. Bei ihm spiegeln sich nicht, wie bei Scott, die großen geschichtlichen Persönlichkeiten in einer erfundenen Erzählung, deren Menschen im Vordergrund stehen. Er wagt sich unmittelbar an die Gestaltung und Deutung der Männer, die der Weltgeschichte ihren Gang vorgeschrieben haben. Jürg Jenatsch spielt wirklich eine entscheidende Rolle in der Geschichte seiner Heimat Bünden; der Gegensatz zwischen Heinrich II. von England und Thomas von Canterbury ist eine bedeutsame Tatsache in der Entwicklung Englands. Schwerer noch fällt ins Gewicht, daß Meyer solche weltgeschichtlichen Begebnisse von der Seite ihrer politischen Bedeutung nimmt. Am stärksten kennzeichnet sich das in „Jürg Jenatsch". Die Erzählung berichtet auch von der Liebe Jenatschs zu Lukretia Planta, ist jedoch darum noch lange nicht eine weltgeschichtlich aufgeputzte Liebesnovelle. Der eigentliche Vorgang ist die Auseinandersetzung Jenatschs mit Frankreich und mit dessen Vertreter, dem Herzog von Rohan, dem Hugenotten. Etwas von der altbewährten Neigung des Schweizers zur Politik und dem Verständnis für sie (schon Bodmer vertritt das in neuerer deutscher Dichtung) ist auch im „Jürg Jenatsch" zu beobachten. Der junge Schiller hätte in dieser Erzählung viel trockene Staatsaktion feststellen müssen. Hier wie sonst bei Meyer spielt einer mit einem anderen oder mit mehreren anderen ein Schachspiel. Zug wechselt mit Gegenzug, bis endlich Jenatsch seine religiöse Überzeugung aufgibt, um seine Heimat zu retten, Rohan opfert und mit den katholischen Mächten paktiert. Von solchem Spiel erzählen auch „Die Versuchung des Pescara" und „Der Heilige"; grotesk gestalten dies Hin und Her „Der Schuß von der Kanzel" und „Plautus im Nonnenkloster".

Meyer will die Ursache eines Vorgangs verständnisvoll aufdecken, dessen Träger den Menschen in falschem Licht erscheinen kann. Jürg Jenatsch verrät Rohan und wird Katholik aus Liebe zu seiner Heimat. Pescara wird nicht zum Verräter an Habsburg, aber nur, weil er weiß, daß er dem Tod verfallen ist. Der eigentliche Grund des Zusammenpralls Heinrichs II. mit Thomas soll ebenso aufgedeckt werden. Psychologische Deutung kann dies heißen. Tatsächlich widerstrebt Meyer den psychologischen Ansprüchen,



169. Jürg Jenatsch. Zeitgenössisches Bildnis in der Stadtbibliothek Chur

die damals und noch auf lange Zeit hinaus von der Erzählung erfüllt werden sollten. Verkettung des Vorgangs ist ihm wichtiger als zergliedernde Seelendeutung. Was sich abspielt, hat er bis in die unscheinbarste Abschattung der Gebärde klar vor seinem inneren Auge. Gern begnügt er sich, nur durch die Gebärde den Fortschritt des Geschehens zu bezeichnen; wortkarg sind seine Menschen, besonders seine Frauen. Er überläßt dem Leser, an der Gebärde die Tiefe und Stärke des Seelenerlebnisses zu ermessen, überläßt ihm auch gern, sich ein endgültiges Urteil zu bilden. Bewußt zwang er sich, die ihm angeborene Subjektivität zu überwinden und beim Erzählen nicht bloß im Sinne Spielhagens strenge Objektivität zu suchen, auch sein eigenes Urteil kaum kenntlich zu machen. Zu diesem Zweck dient ihm die Rahmenerzählung. Nicht wie bei Keller umfaßt der Rahmen eine Reihe von Einlagen, entwickelt sich aber auch fortschreitend zu immer größerer Selbständigkeit. Alles, was ihn bereichert, steht dabei im Dienst der Einlage. Das Höchste wird in der „Hochzeit des Mönchs" geleistet. Dante übernimmt die Aufgabe des Berichterstatters. Erkennbar wird, wie Meyer sich das Schaffen eines großen Dichters dachte, die Verwertung lebendiger Modelle wie die kunstvolle Anordnung des Ganzen. Zugleich wird im Rahmen gezeigt, wie die Einlage sich deuten läßt; doch solche Deutung ist nur den Gestalten der Rahmenerzählung zugewiesen.

Schon dies Streben nach Objektivität gemahnt an die Renaissance, ist von gleicher Sachlichkeit erfüllt. Der scharfe Umriß ist für Meyer viel wertvoller als das Ausschöpfen von Stimmungen. Seine Lyrik bezeugt solch scharfumrissene Sachlichkeit am meisterhaftesten in den wenigen Versen des „Römischen Brunnens". Seine Balladen gewinnen in unentwegter Überarbeitung immer mehr Gedrängtheit. Sie beginnen in Meyers Anfängen überbreit und überwortreich. Zug um Zug nimmt er ihnen zuletzt das bauschige Gewand ab, bis sie das gesättigt Schlanke der Renaissanceplastik erreicht haben. Dies späte Abfeilen kann beweisen, daß Meyer die scharfe Ausprägung seiner Wortkunst nicht schon den romanischen Voraussetzungen dankt, die seine Geistesentwicklung von frühauf bestimmen. Wäre er sonst in seinen Anfängen solcher Prägung derart ausgewichen? Nur Verständnis für den Eigenwert kunstvoller Form mochten ihm die Franzosen geschenkt haben, an denen er sich in seiner Jugend bildete. Spät genug fühlte er sich durch die italienische Renaissance vor neue Aufgaben gestellt. Auch Jakob Burckhardt unterstützte diese Wandlung. Meyer traf in der Renaissance auf seinen eigentlichen Formwillen; freilich wurde ihm zum größten Erlebnis Michelangelo, der selbst schon über die Renaissance hinausstrebte.

Ein guter Teil der Novellen Meyers zeichnet die Welt der Renaissance ab und wird ihr gerecht, wie Jakob Burckhardt ihr gerecht werden wollte. Eine der großen geschichtlichen Umwertungen, an denen das 19. Jahrhundert reich ist, vollzieht sich. Nur wenige (Tieck etwa in „Vittoria Accorombona") sahen vorher in den großen Persönlichkeiten der Renaissance Besseres als verwerfliche Verbrecher. Nietzsches Freude an der großen „Bestie" kündigt sich auch in Meyer an. Mindestens wagt er, den Sinn eines Menschentums auszudeuten, das jenseit von Gut und Böse steht und des Gewissens so gänzlich entbehrt wie seine Lucrezia Borgia. Meyer selbst stellt sich nicht jenseit von Gut und Böse; trotz all seiner Objektivität läßt er erkennen, was ihm an den Menschen der Renaissance verderblich erscheint. Ästhetisch freut er sich, wo ihm ein starker oder gar gigantischer Menschenwille begegnet. Doch dies ästhetische Gefühl grenzte bei ihm unmittelbar an die herbe Sittlichkeit der Schweizer Reformierten. Wie stark er von dieser Seite den Unterschied zwischen Gut und Böse empfand, er-

weisen Dichtungen wie die Ballade „Die Füße im Feuer". Der Zeit des Kampfes zwischen Reformation und Gegenreformation ist abermals ein guter Teil der Erzählungen Meyers entnommen, schon auch „Jürg Jenatsch". Oder er greift zu Persönlichkeiten, die dem Geschichtsforscher für Vorläufer der Reformation gelten, berichtet ein anderes Mal von den Jesuiten am Hofe Ludwigs XIV. Trotz allem Ringen nach Objektivität ist in diesen Erzählungen sein Gegensatz zum Katholizismus unverkennbar. Ein Papst bedeutet ihm nur dann etwas Wertvolles, wenn er in ihm die mächtige Kämpferpersönlichkeit schätzen darf. Kraft, die sich auslebt, Kraft auch, die sich zu bändigen weiß, ist der Mittelpunkt von Meyers Dichtungen.


170. Lucrezia Borgia. Zeitgenössisches Bildnis im Museum zu Nimes

Pescara verzichtet auf die Krone Italiens, die ihm angeboten wird, und bleibt seinem Kaiser treu, weil ihm klar ist, daß seine schlechtgeheilte Wunde ihm nur noch für wenige Tage Leben gewährt. Mehr indes als richtiges Berechnen der Lage bestimmt ihn sittliche Selbstzucht, die sich nicht gestattet, mit einem schönen, aber unerfüllbaren Traum zu spielen. Dieser Renaissancemensch Meyers steht auf dem Boden unbedingter Selbstüberwindung, obwohl die ganze Erzählung den herrschenden Immoralismus der Renaissance dauernd zu kennzeichnen hat. Auch Pescara hat sich frei gemacht und altgewohnte Religiosität aufgegeben. Dennoch bestätigt ihm zuletzt noch sein Gefühl, daß er den Verrat an seinem Kaiser nicht hätte tragen können. So bleibt auch ihm noch viel von der Sittlichkeit, die in dem Schweizer Reformierten Meyer angelegt war.

Aktivistisch kann man das nennen. Meyer verwirft alles Passive. Ihm widerstrebt daher auch, was einem Tatfrohen wie ein schwerfälliges Hemmnis entgegentritt. Von dieser Seite gibt er sogar manches von dem sittlichen Wertmaßstab der Schweizer Reformierten auf, werden ihm Gewaltmenschen der Renaissance lieb, aber nicht lieber als etwa schon Julius Cäsar. Hat er von ihnen erfüllt gesehen, was in ihm selbst nur als unerfüllbare Sehnsucht bestand? Er konnte nur beschauen und Beschautes künstlerisch formen. Dies Formen war ihm nie rasches Ergebnis eines glücklichen Augenblicks, sondern schwerfällig-langsames, Schritt für Schritt vorrückendes Umändern einer Urform, die er selbst als völlig unzulänglich empfand.

Auch der Tatmensch Meyers ist Widerspiel des satten Bourgeois, er wirkt wie etwas Fremdes aus weit zurückliegender Zeit. Dichtung aus der Vergangenheit war zuletzt, mit wenigen Ausnahmen (Hebbel gehört zu ihnen), auf Annäherung des Fernen ausgegangen. Der Professorenroman wendete wissenschaftliche Forschung an die Zeichnung der Dinge, sie ganz echt ausfallen zu lassen. Das wirkte wie ein Museum. Dafür stellte er in diese möglichst exakt nachgebildete Umwelt Menschen von einem Lebensgefühl aus jüngster Vergangenheit, sogar aus nächster Gegenwart hinein. Meyer ließ sich gern eilig von anderen beraten, wo die Dinge abzuzeichnen waren, mit denen seine Menschen sich umgaben, die Wege, die sie wandeln mußten, die Kunstwerke, die ihr Heim schmückten. Nicht aus der geschichtstreuen Abspiegelung dieser Dinge, nur aus der Haltung seiner Menschen holte er den starken Eindruck einer weiten Entfernung, die sie, ihr Fühlen und ihr Wollen von der Gegenwart trennt. Da waltet starkes inneres Pathos, wie es den Menschen der bürgerlichen Zeit fast völlig abhanden ge-

kommen war. Darum erleben seine geschichtlichen Persönlichkeiten nicht gleich denen des Professorenromans, aber auch der „Ahnen" Freytags, was, mehr oder minder kleinlich, in Gegenwarterzählungen längst sich antreffen ließ. Er benötigte auch nicht das Kriminalistische des Schauerromans; es diente den andern, die allzu bürgerlichen Liebesgeschichten ihrer historischen Erzählungen aufregender zu gestalten. In jüngster Zeit gab der geschichtliche Roman die Treue, die sich auf Museen berufen darf, ganz auf. Noch unbedingter als Meyer holt jetzt der geschichtliche Erzähler das Bild der Vergangenheit und ihrer Menschen aus der Schöpferkraft seiner Phantasie. Meyers Erzählungen bewahrten in dieser neuen Welt ihre Wirkung, soweit sie den Eindruck, Weitzurückliegendes wieder lebendig zu machen, aus dem sittlichen und aus dem formenden Willen Meyers erstehen lassen, aus dem Gegensatz seiner Vorliebe für große und adlige Gebärde zum Verhalten des Bürgertums.

Museumartige Vergangenheiterzählung war schon 1879 im ersten Band von Friedrich Theodor Vischers Roman „Auch Einer", in der Pfahldorfgeschichte „Der Besuch", witzig verhöhnt worden. An ein Museum, an die Züricher Pfahldorfsammlung, knüpft Vischer an. Er tut, als ginge es ihm um strengste Genauigkeit, doch auf Schritt und Tritt versetzt er ironisch Neues und Allerneuestes ins alte Pfahldorf. Die Menschen, zum Teil mit geringen Abänderungen des Namens aus dem Zürich von damals geholt (sogar Gottfried Keller mußte daran glauben), geben unversehens alles vorgeschichtliche Lebensgefühl auf. Daneben wird spitzfindig erwogen, wie es wohl zugegangen sein mag, als Anschauungen, die uns heute ganz geläufig sind, zum erstenmal sich undeutlich im Menschen anmeldeten. Träger zweier aufeinanderfolgenden Kulturschichten treffen im „Besuch" zusammen; auch dadurch eröffnen sich verwandte Einblicke und Ausblicke. Einem, der sich zum erstenmal im Spiegel sieht, tut sich unklare Aussicht in eine spätere Zukunft geistiger Selbstbespiegelung auf. Doch Vischers Hohn gewöhnte dem Zeitalter die Vorliebe für das Gewand der Vergangenheit, das neuzeitlichste Menschen umhüllt, nicht ab. Karl Stieler freilich, der mit kräftig zupackender Hand in Versen die oberbayerischen Gebirgler beträchtlich echter als Kobell wiedergab, wollte in seinen „Hochlandsliedern", die vor tausend Jahren spielen, durch Wortwahl und besonders durch Namenwahl den Gegensatz von einst und jetzt bezeichnen. Desto gespreizter wurde er, während er doch, wo er den Gebirgler von heute vorführte, jeden feierlichen Klang mied.



171. Szenenbild aus Wildenbruchs „Quitzows". Aufführung in Berlin 1889. (Nach „Leipziger Illustrierte Zeitung".)

Wichtigste Voraussetzung der geschichtlichen Dichtung blieb damals der Wunsch des Bürgers aus dem neuen Reich, sich als Germanen von einst zu fühlen. Man sah sich in diesem Glauben durch die Dichter bestätigt; ihm diente auch Ernst von Wildenbruch. Er stand auf zuverlässigerem Boden, wenn er in den „Quitzows" (1888) nicht zu germanischer Vergangenheit zurückging, sondern das Thema von Willibald Alexis und Fontane auf die Bühne brachte: märkisches Junkertum in der Auseinandersetzung mit den Hohenzollern. Da blieb ja ein unleugbarer Bezug zwischen einst und jetzt



Conrad Ferdinand Meyer.
Radierung von Karl Stauffer, Bern.

bestehen. Wildenbruch weckte durch seine Stoffwahl und durch sein Temperament in vielen die törichte Hoffnung, der deutschen Bühne sei ein neuer Heinrich von Kleist geschenkt. Es war nur ein neuer Raupach, allerdings erfüllt von leidenschaftlicherem Anteil an dem Geschick seiner Gestalten und von innigerem Heimatgefühl. Er beherrschte die Bühnenwirkung, opferte ihr indes ohne Bedenken die innere Notwendigkeit des Vorgangs und vor allem der Seelenerlebnisse seiner Menschen. Auch bei Kleist sagen und tun die Menschen oft Unerwartetes; das aber wurzelt tief in ihrem Wesen und im Wesen ihres Schöpfers. Wildenbruchs Personen scheinen gern zu vergessen, was sie eben gesagt und getan haben; sie müssen sich so verhalten, um die Lage zu schaffen, die der Dichter im Augenblick benötigt. Über solche Unfolgerichtigkeit täuscht der mächtige Strom von Wildenbruchs Verssprache hinweg. Der Zug der Zeit ging auf eindringliche Seelenbegründung des Bühnenvorgangs, der Naturalismus erhob sie zur Hauptaufgabe des Dramatikers; darum stieß Wildenbruch früh auf harten Widerspruch. Das bestärkte ihn auf der einen Seite in seinem Wesen, auf der anderen wollte er dartun, wie die Stoffe des Naturalismus eigentlich auf der Bühne zu formen wären, und gab tatsächlich der naturalistischen Dichtweise nach, die er im Grunde verwarf. Seine geschichtlichen Dramen sicherten ihm den großen Teil des Publikums, der in den Naturalisten nur vernichtungslustige Gegner des neuen Deutschen Reichs erblickte. Echtes Gefühl für Bismarcks Größe wird keiner Wildenbruch bestreiten. So stellte er auch Kämpfe von deutschen Kaisern des Mittelalters gegen Rom auf die Bühne und beteiligte sich spät genug noch im Sinne Bismarcks am Kulturkampf. Gemahnt aber nicht auch das an Raupach und an die unmittelbaren politischen Ziele seiner Hohenstaufenstücke?

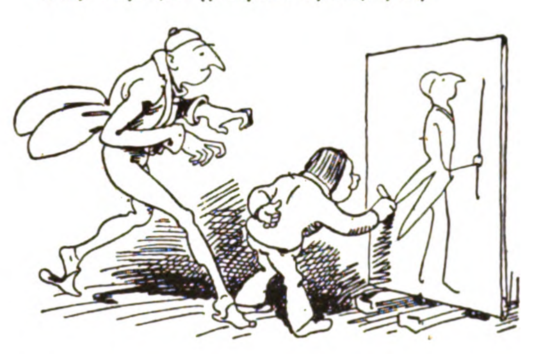
Der gefährlichste Kulturkämpfer gegen Rom war Wilhelm Busch, zugleich der witzigste Verspotter des Bürgers. Seine Kunst steht in ihrer Zeit ganz vereinzelt da, sie berief sich in Wort und Bild auf Heinrich Hoffmanns damals schon altbewährten „Struwwelpeter“ von 1845. Dem bürgerlich geruhigen Wesen des Realismus widersprach die Groteske, widersprach ihr Spiel mit Leben und Tod. Man ließ sich Buschs Groteske gefallen, weil man in seinen ersten Werken, zunächst in „Max und Moritz“, nur eine Fortsetzung von Hoffmanns

Einst an dem schwarzen Tafelbrett



Malt Kuno Böteln sein Portrett.

Herr Bötel, der es nicht bestellt,
Auch nicht für sprechend ähnlich hält,



Schleicht sich herzu in Zornerregung;
Und unter heftiger Bewegung
Wird das Gemälde ausgeputzt.



Der Künstler wird als Schwamm benutzt.

172. Seite aus Wilhelm Buschs „Maler Klecksel“



173. Wilhelm Busch. Gemälde von Lenbach

Kinderbuch erblickte. Vielmehr bedeutet Busch einen Höhepunkt von Groteskkunst, die in Wort und Bild mit sparsamsten Mitteln Stärkstes erzielt. Seine Zeichnungen vor allem bewähren eine ungemeine Fähigkeit, durch kleinste Abschattungen viel zu sagen. Epigrammatik hatte Verwandtes immer gern getrieben. Die knappen Verse von Busch, am liebsten vierhebig steigend oder fallend und paarweise gereimt, steigern das vielsagend Gedrängte des Epigramms bis zu einer überwältigenden, dem Deutschen nicht geläufigen Fähigkeit, geflügelte Worte zu schaffen. ,,Das Gute — dieser Satz steht fest — Ist stets das Böse, was man läßt.“ ,,Ein guter Mensch gibt gerne acht, Ob auch der andre Böses macht.“ Der Skeptizismus, der im Gefolge materialistischer Denkweise sich mehr und mehr durchsetzte, konnte Entscheidendes seines Weltbilds kaum bündiger aussprechen. Große und kleine Schwächen der Menschen spiegeln sich in Buschs Werk, wie Keller kämpft er gegen die Selbstgerechten. Mit Keller und mit der Mehrzahl der großen realistischen Erzähler verbindet ihn der Humor, doch auch bei Keller geht der Humor nicht zu solcher Stärke der Satire weiter. Pessimistischer ist Busch und dabei minder sentimental als der Pessimist Raabe. Ihm ist Einsicht in die Schwächen der Menschen schon etwas Selbstverständliches geworden; es nähme ihn wunder, wenn der Mensch anders wäre. Dennoch ist für ihn verstehen und verzeihen noch lange nicht eins. Ruht Groteske überhaupt gern in einem Drang nach sittlichem Bekennen, so lebt sich in Busch noch einmal mitten in einer Welt, der das sittliche Werten abhanden kommt, Sittlichkeit stark aus, stärker selbst als bei Keller und bei Raabe. Busch wäre ein erbitterter Ankläger seiner Zeit geworden, hätte sein Humor das nicht verhindert. Sittliche Werte umzuwerten, liegt ihm ganz fern. Auch die Romantiker hatten wie Busch das Unsittliche derer aufgezeigt, die selbst Sittlichkeit gepachtet zu haben meinen. Doch aus der Verneinung herrschender Sitte wollten sie eine neue Sittlichkeit aufbauen. Ebenso dachte das Junge Deutschland, dachte Heine, als er den Hellenismus gegen den Nazarenismus ausspielte, so dachte noch Nietzsche. Busch blieb skeptisch beim Verneinen stehen.

Von Heine war die bürgerliche Dichtung abgerückt. Darum gewinnt Eduard Grisebachs ,,Neuer Tannhäuser“ (1869), der mit lässiger und doch sich einschmeichelnder Wortkunst Töne Heines wieder aufleben läßt, eine Ausnahmestellung. Auch Grisebach ist Pessimist. Wie hellenistisch er sich gibt, wie schrankenlos er den Sinnen alles Recht gewährt, wie bewußt er die Dirne verklärt, er sehnt sich doch nach Reinheit und meint zuletzt, Erlösung im Dienst für das Vaterland zu finden.

Neueste eingehende Darstellung des Zeitraums dieses Abschnitts ist Hugo Biebers Werk ,,Der Kampf um die Tradition. Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830—1880“ (Stuttgart 1928). Zugleich sei hier auf jüngste zusammenfassende Arbeit über deutsche Dichtung verwiesen, die während der Ausgestaltung des vorliegenden Versuchs erschienen ist: H. A. Korffs und W. Lindens Sammelband ,,Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten“ (Leipzig und Berlin 1930) bietet Aufsätze von Emil Ermatinger, H. A. Korff, Fritz Strich und Walther Linden, die der Reihe nach Aufklärung, erste und zweite Generation der Goethezeit und Realismus wesentlich nach der ideengeschichtlichen Seite ergründen. Herbert Cysarz leistet eine ideengeschichtliche Synthese in dem Buch ,,Von Schiller zu Nietzsche. Hauptfragen der Dichtungs- und Bildungsgeschichte des jüngsten Jahrhunderts“ (Halle a. d. Saale 1928).

S. 133. Kaiserin Eugenie über Kronprinz Friedrich Wilhelm: vgl. Rudolf Hildebrand, Gesammelte Aufsätze und Vorträge, Leipzig 1890 S. 314.

S. 135. Hermann Friedmanns Begriffsgegensatz „haptisch" und „optisch": vgl. oben 1, 31 zu S. 29. — Carl Schmitts Begriff „Okkasionalismus": oben S. 31ff. und Anmerkung dazu S. 93.

S. 138. Über Dickens und seine Wirkung auf Deutsche: Gustav Freytag, Aufsätze zur Geschichte, Literatur und Kunst, Leipzig 1888 S. 239ff.

S. 141ff. Über Spielhagens Lehre vom Roman; *GuG* S. 378ff. und *W* S. 182ff., ferner Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910.

S. 151. Stifter über Abzeichnung der Landschaft: „Nachsommer" Inselausgabe S. 308ff.

S. 155f. Stifters Verhältnis zum Katholizismus: vgl. Günther Müller im Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker 1924 S. 18ff.

S. 157f. Leitmotiv in der Dichtung: vgl. *GuG* S. 358ff. und *W* S. 152ff. Über Ludwig vgl. Walzel, Internationale Wochenschrift 24. Juni und 1. Juli 1911.

S. 160f. Keller über „Auch Einer": an Friedrich Theodor Vischer, 15. November 1878.

S. 161. Keller rechtfertigt seine Neigung zu gelegentlicher Groteske in Briefen an Vischer vom 29. Juni 1875, an Heyse vom 27. Juli und an Storm vom 16. August 1881. Vgl. *GuG* S. 338.

S. 162f. „Der grüne Heinrich" und die „Lehrjahre"; vgl. oben S. 58f. und *GuG* S. 173ff.

S. 163. Über die Umarbeitung des „Grünen Heinrich" und ihre Schwierigkeit vgl. Josef Körner in der Zeitschrift für Deutschkunde 1921 S. 513ff.

S. 166. Über den Schluß von „Romeo und Julie auf dem Dorfe" vgl. *GuG* S. 228.

S. 167. Heyse über Kellers „Goldton": an Keller, 12. Oktober 1881.

S. 172. Gipskatze und Holunderbusch: vgl. *W* S. 168ff.

S. 173. Ricarda Huch, Gottfried Keller, Berlin und Leipzig o. J. S. 50f.

S. 173f. Über Heyses „Falkentheorie" und über Novellenkunst überhaupt: *W* S. 231ff., dann Hermann Pongs, Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1930 S. 149ff.).

S. 176. Chronikalische Erzählung: vgl. R. Leppla *R* 1, 173ff.

S. 180ff. Über Richard Wagner vgl. Walzel, Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit, eine Jahrhundertbetrachtung, München 1913.

S. 181. Tod als Abschluß der Tragödie bei Wagner und in der deutschen Romantik: vgl. oben S. 85 und die Anmerkung dazu S. 93. — Wagner und Lortzing: vgl. Hellmuth Laue, Die Operndichtung Lortzings, Bonn a. Rh. 1931.

S. 182. Über Bewußt und Unbewußt bei Wagner Näheres in der zu S. 180ff. genannten Schrift. Vgl. auch *GuG* S. 67ff. — Goethe über vertontes Drama: oben 1, 250. — Musikalische Tektonik bei Schiller, Kleist, Z. Werner: *GuG* S. 347ff. Oben 1, 322f. 2, 83. 85.

S. 184. „Unendliche Melodie" der Gotik: Vgl. *GuG* S. 297; der Ausdruck stammt von Wilhelm Worringer. — Alfred Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Berlin 1924—31.

S. 186. Dämonie der Menschen Kleists: oben S. 77f. — Über Hebbels Verhältnis zu Hegel: Walzel, Friedrich Hebbel und seine Dramen, 3. Aufl. Leipzig und Berlin 1927; die ausführlichere Begründung in Walzels „Hebbelproblemen" (Leipzig 1909) ist längst vergriffen.

S. 187f. Hebbel und Goethes „Clavigo"; oben 1, 191f. und die Anmerkung dazu S. 234 mit dem Hinweis auf *A* 2 S. 524ff. und auf *GuG* S. 93ff.

S. 193. Über Hebbels Lyrik vgl. auch Walzel. Deutsche Rundschau März 1913 S. 435ff. — Storm über Lyrik: *GuG* S. 371ff.; dann die Bonner Dissertation Ernst Voeges von 1931 über mittelbare und unmittelbare Lyrik.

S. 197. „Auf weichen Wogen des Wohllauts . . .": der Satz übernimmt Wendungen von Siegfried Langs Gedicht „Dem Andenken Heinrich Leutholds" (Gedichte, Privatdruck o. O. u. J. S. 9). — Keller über deutsche Kriegsdichtung der Zeit: an Emil Kuh, 9. Nov. 1774.

S. 198. Fontane über Schiller und Gerson (Warenhaus in Berlin): an seinen Sohn Theodor, 9. Mai 1888.

S. 199. Marie von Ebner-Eschenbach; vgl. *A* 1 S. 447ff. Ebenda S. 439ff. über Ferdinand von Saar.

S. 201. Über Conrad Ferdinand Meyer: Walzel im „Kleinen Bund" 1925 Nr. 41, S. 323ff. — Über Meyers „Römischen Brunnen": Walzel, Der Dichter und das Wort (Sonderdruck aus „Vom Wesen und Wollen katholischer Büchereiarbeit", Bonn 1927) S. 12ff.





174. Kopf einer illegalen Zeitschrift der Sozialdemokraten

IV. NATURALISMUS UND IMPRESSIONISMUS

1. Frühnaturalismus

Der Naturalismus warf der bestehenden Dichtung vor, daß sie jedes Verhältnis zu dem eigentlichen Wesen des Zeitalters aufgegeben habe. Die Lieblingsschriftsteller des Publikums nach 1870 hatten wirklich noch immer die Bedeutung der jungen Sozialdemokratie nicht erfaßt, obwohl die Entwicklung der gesellschaftlichen Zustände es gefordert hätte. Die Naturalisten bekannten sich zu Karl Marx. Ihre Gegner meinten ihnen das Wasser abzugraben, indem sie sie Sozialdemokraten schalten. In den siebziger Jahren eröffnete Bismarck den Kampf gegen die Sozialdemokratie. Das Ergebnis war zunächst eine innerliche, dann eine äußere Stärkung der Angegriffenen. Man hatte sie zu Märtyrern gemacht; sie gewannen die werbende Kraft von Verfolgten. Mehr Idealismus schien sich in ihnen auszuleben als in ihren Gegnern, die sich mit Unrecht noch als Idealisten fühlten und aufspielten. So war der Boden vorbereitet, auf dem eine sozialdemokratisch fühlende Kampfdichtung wachsen konnte.

Die Marxisten verbargen ihren Materialismus nicht unter idealistischer Hülle. Dies Versteckspiel trieben mit Vorliebe die Lieblingsdichter des Publikums. Die Naturalisten, die von der Sozialdemokratie herkamen, wollten vollends mit dem Materialismus bis ins letzte ernstmachen. Gemeinsam mit den Sozialdemokraten kündigte der Naturalismus den Bürgern Krieg an. Er kehrte sich folgerichtig auch gegen die bürgerliche Dichtung des großen Realismus. Doch sie war niemals mit dem Bürger durch Dick und Dünn gegangen, hatte gegen bürgerliche Engherzigkeit viel eingewendet. Raabe bezeugt das wie Hebbel. Der Naturalismus vermochte solche Verneinung des Bürgers nur zu steigern. Er selbst blieb dabei notwendigerweise dem Bürgertum nahe; denn aus dem Bürgertum stammten seine Vertreter. Gleiches gilt noch auf lange Zeit hinaus vom Kampf deutscher Dichter gegen die Bourgeoisie. Auch die Expressionisten bekriegen den Bürger und können doch selbst den Rest Bürgertum, der in ihnen ist, nicht aus sich ausscheiden.

Dem vierten Stand sollte in der Dichtung endlich sein Recht werden. Die wenigen, die bis dahin Gleiches erstrebt hatten, waren Schriftsteller aus dem Bürgertum, Heine, auch Freiligrath und Prutz, selbst Herwegh. Der Naturalist konnte sich nicht anders verhalten als sie, mußte seine bürgerlichen Voraussetzungen überwinden, um sich in die Seele des Arbeiters einzufühlen. Ausnahmen sind selten, Max Kretzer zählt zu ihnen. Karl Henckell schürte in sich den Groll gegen den Kapitalismus und kam als Mensch aus dessen Bezirk doch nicht heraus. Gerhart Hauptmann hatte, wenn er in den „Webern" oder in „Hannele" das Schicksal der Unterdrückten vorführte, nur seine mitleidvoll teilnehmende Seelenanlage auszuspielen. Von der neuen Stellung der Frau ist im Naturalismus viel die Rede. Ferdinand August Bebels Buch „Die

Frau und der Sozialismus" von 1883 kam den jungen Dichtern zu Hilfe. Dennoch blieben im Vordergrund die Bildungsfragen der bürgerlichen Frau und ihr geistiger Wettbewerb mit dem Mann; von der Arbeiterin war wenig zu hören, weit mehr von der Dirne.



„Nun mein Kind, drückt Dich denn Dein Korb nicht sehr?
Sozialdemokratie: „O nein — wie Sie sehen, bin ich groß und stark dabei geworden."

175. Karikatur auf das Sozialistengesetz. Kladderadatsch 1884

Der Zeit wollte der Naturalismus gerechter werden als die bestehende Dichtung. Letzte Folgerungen aus dem Materialismus hatte schon Wilhelm Jordan gezogen, im Bewußtsein, der Mensch müsse anders werden, wenn er nicht zu einem unversöhnlichen Widerstreit mit dem Zug der Zeit kommen sollte. Der Ruf nach einer neuen Sittlichkeit war die nächste Folge, ihn ließen die Naturalisten ertönen. Sie waren sich bewußt, viel aufgeben zu müssen, was der Vergangenheit für groß und bedeutungsvoll gegolten hatte. Sie übersahen, daß auf dem Boden des Materialismus wertende Sittlichkeit nicht gedeihen konnte. Erst zu Beginn der neunziger Jahre trug des Philosophen Georg Simmel ,,Einleitung in die Moralwissenschaft" wie eine Entdeckung den Nachweis vor, daß vom Standpunkt der Zeit sittliches Werten überholt war, daß die Wissenschaft, so wie sie damals sich verhielt, nur noch die Seelentatsachen beobachten und ordnen, nicht aber beurteilen könne, die mit der Willensbetätigung des Menschen zusammenhängen. Nietzsche freilich war kühn genug, im Sinn einer Weltauffassung, die dem Materialismus nahe verwandt ist, und mit dessen ungebrochener Diesseitigkeit neue sittliche Werte bestimmen zu wollen; selbstverständlich widersprach das Zug für Zug den Überzeugungen des Christentums und der Philosophen, die wie Kant der christlichen Lehre eine neue Unterlage und eine schärfer umrissene Gestalt zu geben versuchten. Nietzsches stärkster und meistbeachteter Vorstoß, das Buch ,,Also sprach Zarathustra", erschien 1883 im rechten Augenblick für den sich anbahnenden Naturalismus. Doch gerade ,,Zarathustra" rückte merklich ab von der Sozialdemokratie, er verwarf überdies die christliche Mitleidlehre, die doch am wirksamsten der naturalistischen Jugend aus bürgerlicher Schicht das trübe Los des Arbeiters nachfühlbar machen konnte. Es war nicht leicht, zugleich Nietzsche zu verehren und für den Arbeiter gegen den Kapitalismus zu kämpfen. Abermals konnte nur ein schrankenloser Idealismus, der mutig eine neue Welt aufbauen wollte, den Bruch übersehen, der durch den Gegensatz Nietzsches zur Sozialdemokratie sich in diesem neuen Weltbild ergab. Wer schopenhauerisch von Mitleid derart erfüllt war wie Gerhart Hauptmann, blieb dem Standpunkt Nietzsches von Anfang an fern, konnte ihn nur zeitweilig zu seinem eigenen machen, mußte durch solche Unfolgerichtigkeit in seine eigenen Schöpfungen Widersprechendes hineintragen. In Hauptmanns Frühzeit stehen neben den ,,Webern" und neben ,,Hannele" die ,,Einsamen Menschen", die das Recht eines Auserlesenen fühlbar machen. Je mehr Hauptmann in Heines Sinn zum Vorkämpfer des ,,Hellenismus" wurde, desto mehr ging er ins Lager Nietzsches über; denkt

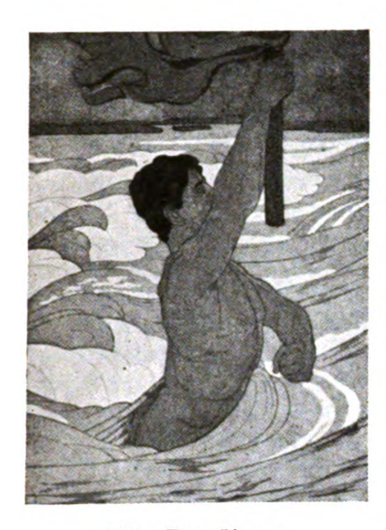


176. Radierung von E. M. Geyger zu dem Märchen von Nietzsche „Der Riese". (Aus der Zeitschrift „Pan".)

doch der Dichter des „Zarathustra" nur weiter, was von Heine gegen asketische Weltflucht ausgespielt worden war.

Den ganzen Idealismus, mit dem die naturalistische Jugend auf dem Boden des Materialismus ein neues sittliches Menschentum mit Nietzsche errichten wollte, läßt noch Cäsar Flaischlens Roman „Jost Seyfried" von 1904 ahnen. Dies Bekenntnisbuch, in dem sich Flaischlens eigene Erlebnisse spiegeln, blickt zurück in die Frühzeit des Naturalismus und kennzeichnet dessen Überzeugung, der schöne Selbstbetrug, mit dem, gestützt auf die Wissenschaft der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der Mensch sich ins Dasein gestellt hatte, sei zusammengebrochen. Der Rationalismus der Zeit habe solchen Betrug unmöglich gemacht. Der Rationalismus sei nun weiterzuführen und zu klären, damit Menschen erstünden, die in einer gebrochenen Welt noch aufrecht bleiben könnten. Auch bei Flaischlen wird mehr verneint als bejaht, mehr gegen die Vergangenheit ausgespielt als zielgewiß in den Dienst der Zukunft gestellt. Ursache war die widerspruchsvolle Unklarheit, die übersehen konnte, welche Hemmnisse der Materialismus diesen gutgemeinten Absichten entgegensetzte. Solcher Idealismus mußte eines Tages am Materialismus scheitern, aber er erfüllte das Herz der naturalistischen Jugend, bis sie endlich erkannte, daß von der Weltanschauung des Augenblicks aus nur noch Verstehen und nicht sittliches Bewerten des Menschen möglich war. Das ist der Standpunkt der Wissenschaft in Simmels Werk. Die Dichtung, die Gleiches meinte, war der Impressionismus. Auf ihn zielte von Anfang an der naturalistische Mitleidsapostel Gerhart Hauptmann; er hatte nur den sozialdemokratisch gemeinten Kampf für den Unterdrückten gegen den Bedrücker aufzugeben. Eines der Kennzeichen, die vom Naturalismus den Impressionismus trennen, enthüllt sich hier. Eine neue Gesinnung setzt sich durch, gemeinsam bleibt beiden Richtungen nur der Wunsch, die Welt treu und echt wiederzugeben. Doch auch die Wiedergabe der Welt gewinnt auf dem Weg vom Naturalismus zum Impressionismus eine neue Gestalt.

Idealistisch sollte bewiesen werden, um wieviel ernster naturalistische Jugend sittliche Fragen nahm. Einen neuen Kanon der Sittlichkeit hatte sie gegen die bestehende Sitte nicht auszuspielen. Echtere Sittlichkeit vermochte der junge Naturalismus nur zu erweisen, indem er offener, als es üblich war, vor aller Welt bekannte, welche Wünsche und Hoffnungen, welche Sehnsuchten, aber auch welche gefährlichen Triebe sich in ihm bargen. Fanatisch offenherzig



177. Der Sieger.
Titelholzschnitt von Peter Behrens zu Flaischlens Roman „Jost Seyfried“

verriet er seine eigenen Schwächen und meinte, schon durch solche rückhaltlose Beichte den anderen überlegen zu sein, die ein verhüllendes Mäntelchen umzulegen gewohnt waren. Die Lyrik im frühen Naturalismus ist von solchem Bewußtsein erfüllt. Die Dichter klagen sich selbst scharf an. Sie wissen, daß ihre Herzen nach Gold und Dirnen schreien. Von der Dirne hatte auch Grisebach gesungen; doch verschieden von der genießerischen Gebärde des Weltmanns, die ihm geläufig ist, bleibt naturalistische Inbrunst, die an schwellender Dirnenbrust an die Venus ein Gebet stammelt. Keiner entschleierte sich damals so gern wie der früh dahingegangene Hermann Conradi, einer aus der Sippe Grabbes; ihn verwarf die Gegenpartei am entschiedensten. Als 1911 seine Werke gesammelt hervortraten, überraschte die Verwandtschaft mit dem beginnenden Expressionismus. Hat indes nicht der Frühnaturalismus viel vom Expressionismus vorweggenommen? Nicht gegen den Frühnaturalismus, sondern gegen den Impressionismus richtete sich das Kunstwollen nach 1910. Es stützte sich freilich auf eine ganz andere Weltanschauung, doch das sittliche Bedürfnis, das im Frühnaturalismus bestand, um dann rasch zu verschwinden, lebte im Expressionismus auf fruchtbarem Boden wieder auf. Nicht etwa bloß der Kampf gegen das unmittelbar Vorhergehende, auch der gegen den Kapitalismus und für dessen Opfer verbindet beide. Endlich scheut der Expressionist so wenig wie der Frühnaturalist vor dem Häßlichen zurück. Wird nicht auch Dostojewski ganz so um 1885 wie um 1910 von der vorwärtsdrängenden Jugend zum Führer erhoben?



178. Cäsar Flaischlen.
Zeichnung von G. L. Meyn.
(Nach E. Roth, Erinnerungen an C. Flaischlen.)

Dichtung des Auslands bedeutet für den Naturalismus etwas Außerordentliches. Man ist überzeugt, das Ausland habe deutsche Dichtung weit übertroffen, man möchte es überholen, indem man es nachbildet. Solcher Glaube dient der herrschenden Lust am Verneinen. Wirklich hatten die Lieblingsdichter des Publikums schweren Stand neben den Russen, neben Zola und Ibsen. Einwände genug wurden gegen die Kunst dieser Ausländer erhoben; beschuldigt wurde sie, daß sie alles aufgebe, was von dem deutschen Klassizismus zum Gesetz gemacht worden war. Schwerer noch verdachte man ihr, daß sie die gesellschaftlichen Zustände umstürzen wolle. Ibsens „Nora“, womöglich mit einem versöhnenden Schluß, schien noch ertragbar. Seine späteren Gesellschaftsdramen trafen noch am Ende der achtziger Jahre in Deutschland auf einen Widerstand, der hartnäckiger war als alles, was in Ibsens Heimat gegen ihn aufgeboten worden war. Man wollte und konnte diese Stücke nicht verstehen. Die lange Romanreihe von Zolas „Rougon-Macquart“ wurde Band für Band mit Zagen gelesen und mit Schauder wieder aus der Hand gelegt. Die naturalistische junge Mannschaft indes traf in diesen Dichtungen des Auslands auf ihr eigenes Lebensgefühl oder meinte es

mindestens wieder anzutreffen. Gesellschaftliches Mitleid trug die Erzählungen Dostojewskis, das Häßliche waltete in ihnen ebenso ungescheut wie in Zolas Romanen. Auf Zola durfte sich berufen, wer das Geschlechtliche ohne Bedenken in den Mittelpunkt seines Dichtens setzte. Zolas Wunsch, das Leben in seinem ganzen Umfang künstlerisch wiederzugeben, schien sich durch diese Neigung am unmittelbarsten zu betätigen.

Der Begriff Naturalismus, wie er jetzt gefaßt wurde, stammt aus Frankreich, aus Zolas Umwelt. Zola hat das Wesen dieses Kunstbegriffs als erster scharf umrissen. Sein Buch „Le roman expérimental" tut das schon 1880. Die Wahl des Worts Naturalismus ist auch bedingt durch die naturwissenschaftlichen Neigungen der Zeit. Am nächsten lag die Deutung, naturalistisch sei eine Kunst, die der Natur möglichst nahe bleibe; besser hätte es geheißen: dem Leben. Genaue Abspiegelung des Lebens ist damals in deutscher Dichtung schon längst üblich, sie konnte nur noch folgerichtiger durchgeführt werden. So meinte es Ibsen, wenn er eines Tages das Ende des Versdramas verfocht und den altgebräuchlichen Konventionen der Bühne, voran dem Monolog, kein Unterkommen mehr gewähren wollte. Das war zugleich Rationalismus, wie er sich schon in Gottscheds Kampf gegen die Oper früh ankündigt. Die Bühne war solchen naturalistischen Absichten besonders günstig, auf ihr haben sie sich auch am unmittelbarsten ausgelebt. Naturnähe auch in Epos und Lyrik durchzuführen, stellten sich ganz andere Aufgaben. Oder sollte durchaus verfochten werden, daß Tolstoi oder Dostojewski oder Zola dem Leben noch näher kämen als etwa Jeremias Gotthelf? Sie beziehen nur einen größeren Teil des Lebens in ihre Dichtungen ein als er, spiegeln Gebiete des Lebens ab, die er und seine deutschen Nachfolger von der Art Ludwigs noch nicht betreten hatten. Wenn Zola versuchte, den Begriff der naturalistischen Erzählung genauer zu bestimmen, war es richtig, nicht bei der Frage größerer oder geringerer Naturnähe stehenzubleiben. Ebenso richtig erkannte er, daß nur wissenschaftliche Forschung das Leben ganz genau beobachten könne. Wissenschaftlicher war ja schon im Realismus das Verfahren der Dichter geworden; Wissenschaft aber gewinnt für Zola noch einen ganz besonderen Sinn. Er steht mit Bewußtsein auf dem Boden positivistischer Naturforschung und stellt ihre Mittel in den Dienst der Dichtung. Sie reichte ihm vor allem zwei Begriffe: Vererbung und Milieu. Positivistische Naturforschung möchte Gesetze erkennen, die zwanghaft das Leben bestimmen. Freiheit im Sinne Kants wird dem Menschen genommen, er kann nur so handeln, wie das Gesetz der Vererbung und des Milieus es bedingen. Die Blutmischung, die er seinen Vorfahren dankt, bestimmt sein Verhalten; ihre Wirkung kann nur eingeschränkt werden durch die andere Wirkung, die von der Umwelt auf den Menschen ausgeübt wird. Zola führte diese Ansicht in der Geschichte der Familie Rougon-Macquart derart genau durch, daß jedes Familienglied in seinem ganzen Wesen bestimmt ist durch die Eigenheiten seiner Vorfahren und zugleich durch das Günstige oder Ungünstige seiner Umwelt. Je nach dem Prozentsatz der Blutmischung und je nach der Artung der Umwelt kann auch in diesem Umkreis der einzelne zum Verbrecher oder zum Heiligen werden. Aus solchen Voraussetzungen Erzählungen aufbauen, heißt der schöpferischen Phantasie alles Recht nehmen. Zola verwirft ausdrücklich die „imagination". Er meint, der Romandichter habe bloß mit wissenschaftlicher Exaktheit die Züge eines Milieus aufzunehmen; dann werde sich der Inhalt der Erzählung von selbst ergeben. Materialistischer konnte die Lehre vom Dichten nicht gefaßt werden; materialistisch sind bei Zola ihre Voraussetzungen, materialistisch ist ihre Methode. Ein guter Teil seiner Romane ist tatsächlich mit diesen Mitteln zustande gekommen. Doch trotz allem spielte dem Südfranzosen Zola seine gesichtefrohe Phantasie den Streich, unversehens alle materialistische Dichtungslehre über den Haufen zu werfen und gigantische Visionen in die wissenschaftlich beobachtete Welt seiner Romane hineinzuversetzen. Noch von anderer Seite war Zola der Entsagung nicht gewachsen, die seinem Dichten sein Programm vorschrieb. Auch er ist eine sittlich stark betonte Persönlichkeit, sein Verhalten im Dreyfus-Handel bestätigte das vor aller Welt. Er kann nur für den einen und gegen den andern sich entscheiden, er ist erfüllt von froher Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die aus dem Positivismus heraus geboren werden soll, er ist beseelt von echt französischer Freude am Vernünftigen, am Fortschritt, am Zweckmäßigen. All das überschreitet die Grenzen wissenschaftlichen Beobachtens.

Der deutsche Naturalismus war weit davon entfernt, Zolas Absichten in vollem Ausmaß zu erfüllen. Er holte aus Zola nur, was ihm selber taugte: die Erweiterung des ästhetischen Gebiets, die Hinzunahme des Häßlichen und Häßlichsten, die Betonung des Geschlechtlichen, das sittliche Bekennen, das zuversichtliche Hoffen auf eine bessere Zukunft. Die künstlerischen Griffe Zolas blieben dem Frühnaturalismus zum großen Teile fremd. Als man endlich daran-



ging, das Wesen naturalistischer Form auch auf deutschem Boden genau zu umschreiben, geschah es schon in Widerspruch zu Zola. Arno Holz bot in dem Programm des „konsequenten“ Naturalismus Bestimmungen, die grundsätzlich von Zola abweichen.

Der Frühnaturalismus stand vor der Entscheidung, ob er das Weltbild der Dichter des Auslands zu seinem eigenen machen oder in ihrem Sinne eine strengnaturalistische Form durchführen solle. Er entschied sich anfangs für das erste. Durch Arno Holz und Johannes Schlaf kam auch das zweite zur Geltung; damit war eine neue Bahn eröffnet, die über den Frühnaturalismus hinausführte. Es ging auf eine Kunst los, der das Abspiegeln der Welt wichtiger war als die sittlichen, auch die gesellschaftlichen Absichten des Frühnaturalismus. Armeleutmalerei blieb zunächst noch bestehen. Der Impressionismus gab sie bald ganz auf. Auf deutschem Boden leiten Holz und Schlaf ihn ein, indem sie gegen die Anweisungen von Zolas „roman expérimental“ den konsequenten Naturalismus vertreten.



179. Paul Lindau und die habgierigen Reklame-Fliegen im Park von Baden bei Wien. Karikatur von Schliessmann aus „Wiener Luft“ 1881
(Links von Lindau die Sängerin Pauline Lucca.)

Noch waren weite Umwege zurückzulegen. Die neue Dichtung des Auslands, auf die sich die meisten beriefen, hatte sich auch im Ausland langsam vorbereitet und nicht mit einem Schlage ihre volle Schärfe gewonnen. Wer Tolstoi und Dostojewski unerträglich fand, konnte noch an Turgenjew, wer Ibsen verwarf, an Björnson sich freuen. Schon die Erzähler und Dramatiker, die in Frankreich das zweite Kaiserreich auftreten sah, ließen dem Deutschen französische Dichtung fast wieder so überlegen erscheinen wie zur Zeit des Jungen Deutschlands, ehe die deutschen Realisten bewußt die französischen Künstlerbräuche aufgegeben hatten. Auf der deutschen Bühne gewann Pariser Sittendramatik in der Art des jüngeren Dumas breiten Raum; ihr einflußreicher Gönner war ja Laube. Etwas Grauen riefen diese Werke des Auslands immer noch in den meisten wach; man beruhigte sich, indem man sich einredete, dergleichen bedenkliche Vorgänge seien nur in Paris zu Hause, dürften mithin aus der Ferne ohne Gefahr ästhetisch genossen werden. Deutsche Erzähler und Dramatiker beneideten das Ausland um seine Erfolge, sie versuchten seine Mittel zu verwerten. So bildete sich schon vor dem Naturalismus eine Reihe von Dichtern, die in der Wahl ihrer Gegenstände und ihrer Menschen mehr oder minder geschickt mit dem siegreichen Ausland wetteiferten. Ausgesprochener Vertreter dieser Haltung war Paul Lindau, im Drama wie in der Erzählung. Er kannte Paris und dessen Literaturleben genau; gewandt verwob er in seine Werke Erfolgversprechendes von französischer Abstammung. Die deutsche Bühne war ihm dankbar. Als Erzähler erreichte er immerhin etwas so Vorwärtsweisendes wie seine Romanreihe „Berlin“ (1886—88). Da war so viel von Zola übernommen und von dessen Art, Paris abzuzeichnen, daß Spielhagen sich überholt sah; Lindaus Farben wirkten echter. Und mochte Lindau auch manches Bedenkliche, das bisher nicht eingestanden worden war, im Berliner Leben aufdecken, er verstand es gut, die Bedenken seiner Leser zu überwinden und sie durch seine Skizzen zu fesseln. Ähnlich wie er erspürte Richard Voß, wohin es die Zeit drängte. Seine Dramen erschienen manchem als rechte Erfüllung dessen, was durch Ibsen eigentlich hätte geleistet werden sollen. Sogar Adolf Wilbrandt wagte sich im Drama an Stoffe, die besten-



180. Deutschlands Dichter. Karikatur aus dem „Simplicissimus" 1896
Vorn: Wedekind, Heyse; hinten: Sudermann, Fulda, Holz, Hauptmann.
Stehend: Wolzogen.

falls den Franzosen verziehen wurden. Seine „Tochter des Herrn Fabrizius" (1883) bot großen Schauspielern Gelegenheit, durch ihre Kunst dem Zuschauer das Quälende eines Stoffs aus der Verbrecherwelt erträglich zu machen. Wilbrandt war so beweglich, daß er daneben ein ernstes Gedankendrama in Versen, den „Meister von Palmyra" (1889), aufs Theater bringen konnte.

Übergangserscheinungen finden sich noch im Lager des Naturalismus. 1885 stellte sich eine Reihe von Lyrikern geschlossen als „Moderne Dichtercharaktere" vor. In dieser ersten Sammlung naturalistischer Dichtung gesellen sich Persönlichkeiten zueinander, die in Wirklichkeit nur durch die Abneigung gegen das Bestehende verbunden waren und glücklich, endlich sich in die Weite vernehmlich zu machen. Sie alle trumpften möglichst kräftig auf, unbekümmert um die Entrüstung, die sie im breiten Lesepublikum wachriefen. Manche der Beteiligten schieden gleich darauf aus. Conradi bezeichnete den Ton des Buchs am unbedingtesten; auch Arno Holz, Otto Erich Hartleben und Karl Henckell vertraten das kommende Neue. Ihre künstlerische Form indes war noch überkommenes Gut; bloß die grelle Wortwahl, das Bedürfnis, Schlimmstes offen herauszusagen, schied sie von Geibel. Holz und Hartleben fanden ihre eigenen Klänge erst später; es geschah schon im Sinne des Impressionismus.

Eine Übergangserscheinung ist auch Hermann Sudermann. Seine „Ehre" wurde um 1890 als echt naturalistisches Schauspiel gefaßt, ebenso erging es seinen nächsten Bühnenversuchen. Schon bald nach 1900 sah sich die „Ehre" ins Lustspielhafte hinübergespielt. Das lag auch an dem versöhnlichen Ausgang, den sich Sudermann an Stelle eines ernster tragischen Endes hatte einreden lassen (dies Zugeständnis Sudermanns beweist, wie schwer es 1890 war, ungebrochene naturalistische Tragik auf die Bühne zu bringen, aber auch, wie wenig er der Mann war, diese Aufgabe zu leisten). Sudermann bewegte sich von Anfang an gewandter auf der Bühne als die Dramatiker, von denen wirklich neue Kunst ausging. Vom echten Naturalismus trennt ihn, was ihn mit Kotzebue verbindet: das Spielen mit jüngster Gedankenwelt, dem diese Gedankenwelt nur ein Lockmittel bedeutet. Gleichfalls wie Kotzebue übernimmt er, was in echterer Kunst sich bewährt hat, und nutzt es zu unwiderstehlicher Bühnenwirkung.



181. Hermann Sudermann.
Lithographie von H. Fechner

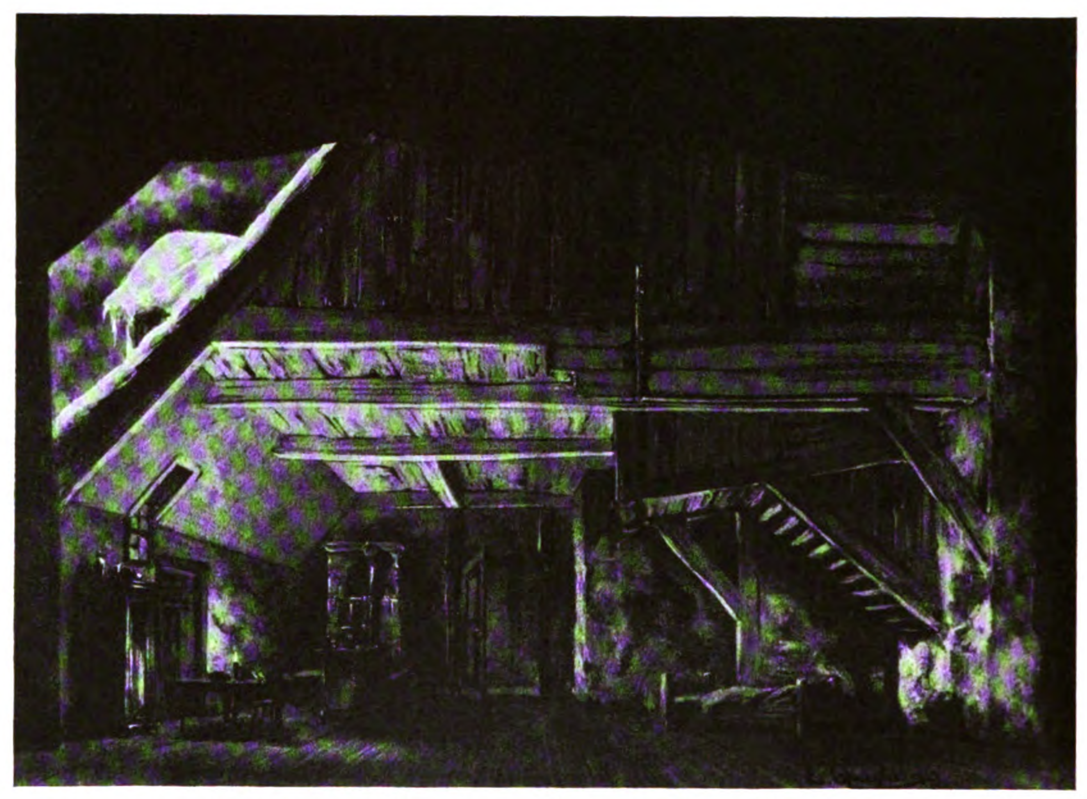
Hauptmann ist in seinen Anfängen wirklich Vertreter des echt naturalistischen Dramas. „Vor Sonnenaufgang", „Die Weber" und „Hannele" lassen erkennen, wie es gemeint und wie es beschaffen war, von der Seite des sittlichen Ziels wie von der des künstlerischen Formens. Rasch ging er zu Gestaltungen weiter, die den Ansprüchen des Naturalismus nicht nachkamen. Er wechselte fortan den Stil seines Ausdrucks. Schon war er den strengen Ansprüchen des Naturalismus an Lebenstreue längst ausgewichen, als er im „Fuhrmann Henschel" (1898) wieder ganz ihm gerecht zu werden schien. Dennoch steht die Tragödie des schwermütigen Fuhrherrn auf ganz anderem Boden als die ersten, reinnaturalistischen Stücke Hauptmanns. Von der naturalistischen Absicht, die Gesellschaft gerechter zu ordnen, bleibt im „Fuhrmann Henschel" nichts mehr bestehen; er ist ein impressionistisches Werk und setzt damit nur fort, was seit der „Versunkenen Glocke", vielleicht sogar schon seit den „Einsamen Menschen" in Hauptmanns Schaffen sich entwickelt.



182. Gerhart Hauptmann.
Gemälde von H. Fechner

Gibt es überhaupt Romane, die das Wesen des deutschen Naturalismus so genau kennzeichnen wie die ersten Stücke Hauptmanns? Ist alle Erzählung, die naturalistisch sein wollte, in Wirklichkeit nur Übergangserscheinung? Der Impressionismus setzte sich im deutschen Roman sehr schnell durch und ließ naturalistischem Erzählen wenig Spielraum. Schon die Romane Max Kretzers nehmen nur den einen oder den anderen naturalistischen Zug auf, Stoffliches und Gesinnung eher als irgendeinen Griff von Zolas Erzählkunst. Die Mehrzahl der Romane, die damals nach dem Vorbild Zolas oder der Russen deutsche Erzählungskunst neubegründen wollten, trieb tatsächlich Selbstdarstellung, auch Selbstenthüllung, endlich Selbstrechtfertigung. Die Leser sollten erfahren, wie geistig bewegt die Jugend war, auch wo sie irrte und dies Irren zugestand. Erzählt wurde, was man erlebt, wie man gekämpft, wie man Großes geplant hatte.

Dem Erforscher der Kulturgeschichte vom Ende des 19. Jahrhunderts sind all diese Romane unentbehrliche Zeugnisse. Nur wer sie ausschöpft, kann in vollem Ausmaß ein Bild des jungen Menschen von damals gewinnen. Stand vielleicht der Wunsch, solch rechtfertigende Zeugnisse für künftige Forschung bereitzustellen, im Hintergrund? Die Literaturwissenschaft hatte an Bedeutung gewonnen. Ihr höchstes Ziel war, das Werden aller Dichtung derart zu verdeutlichen, wie Goethe in „Dichtung und Wahrheit" seine menschliche und künstlerische Entwicklung aufgezeigt hatte. Die Jugend wußte das. Wollte sie ihrerseits im Roman diese Aufgabe erleichtern und zugleich das Urteil vorausbestimmen, das einst über sie gefällt werden sollte?



183. Dekorationsentwurf zu Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt von Eugen Quaglio. Berlin 1893. München, Theatermuseum

2. Konsequenter Naturalismus und Impressionismus

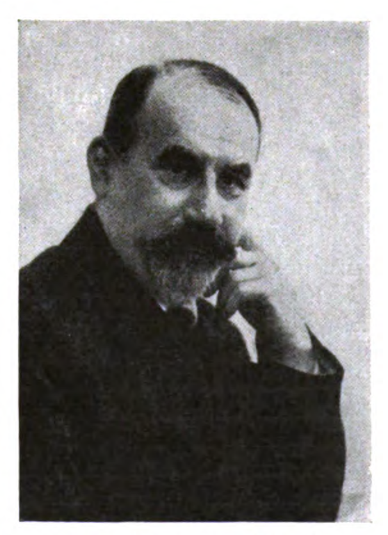
Im Gegensatz zu den Romanen vom Leben ihrer Dichter gelangten erst Holz und Schlaf zu einem neuen Erzählerstil. In ihm tat der deutsche Impressionismus seinen ersten Schritt. Dem konsequenten Naturalismus wurde zur Hauptaufgabe genaueste Wiedergabe des Lebens. Er verwarf, was von Zola an naturwissenschaftlichen Begriffen herangeholt worden war, er vermißte auch an Zolas Werk die Erfassung der kleinen und kleinsten Züge des Lebens. Holz neigte immer dazu, bis ins letzte vorzuschreiten und seine Forderungen zu überspannen. So gab er Musterstücke, die sich an die äußerste Grenze wagten. Dergleichen Arbeit kann dem Künstler viel bedeuten, weil sie ihm etwas wie einen Maßstab in die Hand legt. Er bleibt aber lieber an einer Stelle stehen, die von der äußersten Grenze noch etwas entfernt ist, weil er weiß, daß das Menschliche dann reiner herauskommt. Die Erzählungen von Holz und Schlaf, die wie „Papa Hamlet" (1889) das Wesen konsequent naturalistischen Berichts in seiner Vollendung kennzeichnen möchten, besitzen nur den Wert von Experimenten; so vergrößert, aber verzerrt auch das Mikroskop. Neben allem, was längst und am stärksten durch den Naturalismus für immer genauere Wiedergabe des Lebens getan worden war, erscheint die Forderung des konsequenten Naturalismus, einen Stiefelabsatz so andächtig zu beschauen, wie bis dahin nur Wichtigeres und Wesentlicheres beschaut worden war, fast wie ein schlechter Scherz. Das schäbige Gemach, in dem mit Frau und Kind der verkommene Darsteller des

Hamlet lebt, im nächtlich flackernden Licht einer Ölfunzel sorglich abzuzeichnen, galt als geglückte Erfüllung solcher Absichten. Dergleichen war wirklich noch nicht geleistet worden, doch der Nachwelt schien diese Aufgabe nicht entscheidend wichtig. Hätte hinter dem konsequenten Naturalismus nicht noch anderes und Bedeutsameres gesteckt, er käme kaum noch in Betracht. Nur soweit in ihm das Wesen impressionistischer Kunst sich andeutet, behält er Wert. Ist dieser eigentliche Sinn des konsequenten Naturalismus seinen Stiftern überhaupt aufgegangen? Sie überließen es andern und vor allem dem Österreicher Hermann Bahr, zu erkennen und zu sagen, warum die Zeit nicht beim Naturalismus stehenbleiben konnte, sondern im Sinn des Fortschritts ihres Weltbilds notwendig zu einer Kunst sich wenden mußte, die in ihrem Kern impressionistisch war.

Das Wesen des konsequenten Naturalismus soll der eine knappe Satz ausdrücken: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein, sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Später hat Holz diese begriffliche Bestimmung noch geändert und gekürzt. Liegt das Neue, das sie bieten soll, nur in dem unausgesprochenen Verzicht auf alles, was im Bereich der Kunst über die Grenzen des Gestaltens ins Weltanschauliche hinausgeht? Meint Holz etwa gar nur, daß künstlerisches Schaffen ausschließlich im Technischen sich zu betätigen habe? Die Fragen des Gesellschaftslebens, die dem jungen deutschen Naturalismus alles bedeuteten, waren sicherlich für Holz kein unentbehrlicher Bestandteil von Dichtung. So meinte es auch der Impressionismus. Auch ihm war es vor allem um eine Erneuerung der Technik zu tun. Innerhalb der bildenden Kunst hatte er in Frankreich seine ersten Programme aufgestellt; auch für sie waren die neuen Mittel der Reproduktion das Wichtigste, die Inhalte daneben fast gleichgültig. Holz hatte vor allem die Dichtung im Auge. Wie er sich die Erneuerung der Kunstmittel des Dichters dachte, bezeugte er selbst, indem er eine Erneuerung des Sprachbluts forderte. Ganz impressionistisch erblickte er das bedenklichste Hindernis in der Schwierigkeit, Konvention zu überwinden, den altgewohnten überkommenen Ausdruck aufzugeben. Sehen sollte die Kunst lernen, wie der Impressionismus es verlangte, sehen, ohne sich den Blick durch übliche Wiedergabe des Lebens beeinträchtigen zu lassen. Der Impressionismus der französischen bildenden Künstler erhob gegen fast alle Kunst den Vorwurf, sie habe solch unmittelbares Sehen nicht gewagt, sich nicht rückhaltlos den Eindrücken hingegeben, sondern bloß die Vorstellungen verwertet, die seit Jahrtausenden den Menschen zur Gewohnheit geworden waren.



184. Arno Holz. Zeichnung


185. Johannes Schlaf. Photographie

Richtiges verband sich mit Falschem in dieser Ansicht. Der bildende Künstler kann sich dauernd an das Modell halten oder aus dem Schatz der Vorstellungen schöpfen, den er sich erworben hat, der ihm von Kindheit an auch durch andere nahegebracht worden ist. Eindruck und Vorstellung



186. Hermann Bahr.
Radierung von Emil Orlik

erscheinen zunächst wie gleichberechtigte Quellen der Kunst. Die Kunstlehre neigte allerdings längst dazu, den höher zu schätzen, der vom Modell sich unabhängig zu machen verstand. Auch Goethes Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil" bezeichnet Arbeit nach dem Modell als Tiefstufe künstlerischen Schaffens. Jeder Naturalismus vertritt notwendigerweise einen entgegengesetzten Standpunkt. Er behält recht, soweit auch Goethe Einwände gegen künstlerisches Gestalten erhebt, das sich um das Modell nicht länger kümmert und ein für allemal eine bestimmte „Manier" der Wiedergabe des Lebens sich zurechtgelegt hat. Goethe kennt indes noch eine dritte, höchste Stufe, den Stil. Dieser Begriff Goethes ist in einer Weltanschauung begründet, die mit dem Materialismus nicht vereinbar ist. So schied der Naturalismus die dritte Kunststufe Goethes von vornherein aus. In Goethes Sprache hieße, was vom Impressionismus vertreten wird: Es sei nötig, die Fesseln der „Manier" abzustreifen und durch „einfache Nachahmung der Natur" dem Leben wieder näherzukommen. So weit ist der Impressionismus tatsächlich ein berechtigter Kampf gegen eingewurzelte Sehmanier. Ihre Voraussetzung ist für ihn Bequemlichkeit, die nicht aus eigener Kraft zu sehen sich müht, sondern Eiligbeschautes in den überkommenen Schatz der Vorstellungen einordnet, also jede Erscheinung, deren sie gewahr wird, nur beachtet, soweit sie mit Längstgeläufigem verwandt ist. So macht es Landschaftsmalerei, die den Berg und den Fluß, die Bäume und die Wiese, Häuser und Tiere auf der Leinwand festhalten will und darüber vergißt, daß in der Gesamterscheinung des Landschaftsausschnitts Farben- und Lichtwirkungen stärker sich geltend machen können als jene einzelnen Dinge. Impressionistische Kunstlehre verwehrt dem Maler, wenn er ein Antlitz vor sich hat, sich die Aufgabe zu stellen, jetzt die Nase und dann den Mund, die Stirn oder das Kinn auszuführen. Sie verspürt in solchem Verfahren ein Arbeiten mit Begriffen, das von wahrem Leben abrückt. Vielmehr sei die ganze Menge von Farb- und Lichtwirkungen festzuhalten, die in dem Antlitz dem Auge sich offenbare.

Ein Gegensatz im künstlerischen Ausdruck ergibt sich hier mit voller Schärfe, der in der Geschichte der Kunst schon vielfach zu beobachten war. Von Umrißkunst scheidet sich ein Malen, das die Grenzen, die zwischen den Dingen liegen, nicht stark fühlbar macht. Das geschah auch, als das Barock die Renaissance überwinden wollte. Einer umrißhaften Kunst war aber schon vorher auf alten und ältesten Stufen der Kunstentwicklung regelmäßig eine umrißlosere gefolgt, überzeugt, daß sie in echterem Sinn male. Umrißhaftes Malen steht der Rundplastik näher, umgekehrt drängt umrißlose Kunst die Plastik ins Malerische hinüber.

Impressionismus ist mithin in seinem Wesen nichts Neues. Er ist nur nie so ausdrücklich als der einzig rechte Weg der Kunst in Anspruch genommen worden wie am Ende des 19. Jahrhunderts. Indem seine Theorie diesmal sich am schärfsten ausprägte, mußte sie auf den Einwand stoßen, daß das Sehen nie frei von Vorstellungen sein könne. Von diesem Einwand ging eines Tags die neue Kunstbewegung aus, die dem Impressionismus ein Ende machte. Doch auch der Impressionismus des 19. Jahrhunderts ergab den beträchtlichen Gewinn, der sich immer wieder eingestellt hatte, als in älterer Zeit Impressionistisches sich durchsetzte: eine ungemeine Vermehrung der künstlerischen Mittel, die Fülle der Licht- und Farbabschattungen in ihrem ganzen Reichtum zu sehen und wiederzugeben. Auf dies Ziel steuerte auch Holz los. Er berief sich nicht auf die bildende Kunst und mied dadurch Abwege, auf die manche andere gerieten. Im 19. Jahrhundert geht der Begriff des impressionistischen Gestaltens von bildender Kunst auf die Dichtung über. Es lag und liegt daher nahe, die Absichten impressionistischer Dichtung aus denen impressionistischen Malens abzuleiten. Solchem Streben tritt der große Unterschied entgegen, der zwischen der Kunst des Worts und der Kunst der Farbe besteht. Der Maler hat nur die Farbabschattung eines Eindrucks festzustellen und dann dafür zu sorgen, daß in seinem Werk die gleichen Farbabschattungen zustande kommen. Der Dichter jedoch kann nur mühsam durch Wortumschreibung das Besondere des Eindrucks bezeichnen. Das Mittel seines Ausdrucks, das Wort, ist vorstellunghaft, ist zum guten Teil begrifflich; folgern ließe sich, daß Impressionismus in der Dichtkunst überhaupt unmöglich sei. Der greifbare Unterschied, der zwischen Umrißmalerei und impressionistischer besteht,



187. Hugo v. Hofmannsthal.
Photographie aus dem Jahre 1900

ist in der Dichtung nicht durchzusetzen. Verwandte Unterschiede aber bestehen doch auch in der Wortkunst, gewinnen am Ende des 19. Jahrhunderts sogar eine beträchtliche Stärke. Auf die Unterschiede im Wortausdruck zielte Holz, als er eine Erneuerung des Sprachbluts forderte. Wirklich glückte sie ihm und Johannes Schlaf. Gemeinsam mit ihnen schufen die andern deutschen impressionistischen Dichter Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Reichtum der Eindrücke gerecht wurden und vor allem das Begriffliche des Wortausdrucks einschränkten. Oder sie erneuerten mindestens, was in gleichem Sinne schon auf früheren Stufen deutscher Dichtung angebahnt worden war.

Holz blieb freilich bei Andeutungen stehen, als er seinen konsequenten Naturalismus verständlich machen wollte. Auch nicht von fern berührte er die Beziehung, die zwischen Impressionismus und der gleichzeitigen Weltschau bestand. Hermann Bahr gewann den höheren Standpunkt, von dem aus über diese wichtigen Zusammenhänge etwas zu sagen war. Das deutsche Österreich wehrte den Naturalismus noch unbedingter ab als vor allem Berlin. Dem Lande Grillparzers und Stifters war im Naturalismus zuviel Unerbittlichkeit bei der Wiedergabe des Häßlichen enthalten; man empfand ihn hier wie Verrohung. Trotzdem fühlte Bahr sich anfangs berufen, den Naturalismus in Wien durchzusetzen. In Paris, der Stadt Zolas, hoffte er Mittel für diesen Kampf zu finden; er traf, als er hinkam, auf eine neue Kunst, die dem Naturalismus schon abgesagt hatte. Den Franzosen erschien Zola bald als zu arm an Zwischenfarben. Konnte die naturwissenschaftlich errechnete, fast schematische Seelenart seiner Menschen überhaupt wetteifern mit den Tiefblicken, die der ältere französische Roman des 19. Jahrhunderts in die Menschenseele schon getan hatte? Gegen Zola wandten sich die französischen Erzähler, die über die Seele der Menschen des ausgehenden Jahrhunderts und über deren neue Wesensart mehr zu sagen hatten. Immer noch geschah es im Sinne des Positivismus. Mit Entdeckerfreude drang man ein in Tiefen, vor denen selbst Balzac oder Stendhal haltgemacht hatten; französische Lust am Schauererregenden nahm die Decke weg von traurigsten Verfallerscheinungen, sie wurden mit Zolas Mitteln getreu abkonterfeit, aufgetan indes die Tore zu einer Welt, die hinter der Welt Zolas lag. Man beschied sich nicht mit dem Diesseits, sondern suchte einen Weg zum Übernatürlichen, ging auf Visionen aus, erlebte im Alltag Wunderbares. Es war, als sollte die Romantik neuerstehen; doch zu weit war man von den idealistischen Voraussetzungen der Romantik abgewichen. Das Wunderbare wurde allerdings, wie einst von deutscher Romantik, nicht als äußere Tatsache, sondern als innere Erlebnisform gefaßt. Doch während dem deutschen Romantiker solche Art des Erlebens wie der rechte Weg zur Erfassung des Absoluten erschien, konnte sie einem Zeitalter, das mit dem Jenseits auch das Absolute überwunden hatte, nur wie ein fesselnder, neugierweckender Zug der Menschenseele vorkommen. In der eigenen Seele ging man diesem Zug nach. Noch immer blieb es beim Beobachten, bloßer Drang nach Wissen stand im Hintergrund, die Möglichkeit eines neuen Weltbildes kündete sich bestensfalls aus der Ferne an. Für die Romantiker hatte die Nachtseite der Naturwissenschaft einen anderen und tieferen Sinn. Das Ende des Jahrhunderts begnügte sich, seine Kenntnis von den Irrwegen der Seele zu bereichern.

Bahr brachte die Kunde von der jüngsten französischen Dichtung und von ihren Kämpfen gegen Zola nach Deutschland. „Überwindung des Naturalismus" erstrebte er; sie glückte





188. Karikatur von C. Strathmann auf den Symbolismus. Aus „Jugend“ 1896

am raschesten in Österreich. Hier war es überhaupt kaum zu eigentlichen naturalistischen Dichtungen gekommen. Das Neue, das in Österreich am Ende des Jahrhunderts sich einstellte, hatte sofort einen nichtnaturalistischen Beisatz und nannte sich bald symbolistisch, bald neuromantisch. Hinter dem, was die neuen Franzosen und ihr Wiener Gefolge von Zola trennte, stand noch anderes; es scheidet zugleich Zolas Naturalismus vom Impressionismus. Gegen den naiven Glauben, der Mensch könne die Welt erfassen, wie sie ist, wendet sich schon der Ausdruck „Impressionismus“; er gesteht zu, daß nur eine einzige feste Unterlage für das Erkennen bestehe: die Eindrücke, die Empfindungen also des äußern und innern Sinns. So hatte schon einst Hume gedacht; hätte Kant, dessen erkenntnistheoretischer Drang durch Hume starke Anregung erfahren hatte, Hume nicht überholt, Humes impressionistische Weltschau wäre dem 19. Jahrhundert schon von Anfang an unentbehrlich gewesen. Sie setzte sich in abgeschwächter Form erst durch, als die erkenntniskritischen Irrtümer des Materialismus nach Berichtigung riefen. Der erkenntnistheoretische Positivismus löste die Aufgabe. Ihm ergab sich, daß Wissenschaft nur auf den Eindrücken aufgebaut werden könne, daß die Eindrücke aber auch vollkommen genügten, rechte und widerstandsfähige Erkenntnis zu schaffen. Dieser Positivismus berührt sich mit dem Impressionismus der Kunst nicht nur in dem Wert, den er den Eindrücken zumißt, er wendet sich auch gegen das Arbeiten mit Begriffen, will von „Dingen“ so wenig wissen wie von Kants „Ding an sich“. Nur um den Weg durch die verwirrende Überfülle der Eindrücke dem Forscher wie jedem Menschen leichter zu machen, läßt er Ausdrücke zu, die eine Reihe von Eindrücken zu einem Ganzen zusammenfassen. Die Welt löst sich ihm in ein dauernd bewegtes Werden auf, Heraklits „panta rhei“ setzt sich bis ins letzte durch. So verschwinden auch hier die Grenzen und die Umrisse. Neben der Fülle der Eindrücke bleibt nur noch ein einziges Festes: die Beziehung zwischen den Eindrücken. Es entsteht eine Wissenschaft von den Beziehungen, von den Relationen; sie vertritt Relativismus, sie nimmt auf, was seit Hegel und Feuerbach schon im Dienst des Relativismus geleistet worden war. Sie beschränkt sich wie alles, was vom Materialismus stammt, auf das Diesseits, sie kennt auf dem Gebiet der Sittlichkeit gleichfalls nur relatives Werten. Sie geriete ins Solipsistische und lieferte die Welt völlig der Subjektivität des Individuums aus, wenn sie nicht in der Relation der Eindrücke etwas Allgemeingültiges sähe. Weil sie nahe an Solipsismus herankommt, wehrt sie desto schärfer jede Gemeinschaft mit ihm

ab. Die reifste Gestalt gewann der relativistische Positivismus durch den Naturforscher Ernst Mach.

Bahr nannte Machs Erkenntnislehre schlechthin die Philosophie des Impressionismus, doch er deutete sie gerade an entscheidender Stelle um. Er meinte, sie wolle die Subjektivität aller Erkenntnis erweisen, also dartun, daß jeder Mensch die Welt anders sehe. Weniger schwer ins Gewicht fällt dieser Fehlgriff als die Tatsache, daß er möglich, beinahe notwendig war. Er wurzelte im Wesen des Impressionismus. Auf getreue Abspiegelung der Welt war es seit dem Realismus ausgegangen; Zola hatte noch geglaubt, durch sorgsame Beobachtung die Welt erfassen zu können. Der Impressionismus stützte sich nur noch auf das Bild, das sich den Sinnen ergibt. Der Vorgang im Subjekt trat an die Stelle des Objekts. Dem Impressionisten entging nicht, wie wechselnd dieser Vorgang sich gestaltete, nicht nur innerhalb eines größeren Kreises von Menschen, auch je nach Zeit und Stimmung in dem einzelnen Beschauer. Mach erblickte auch in solchem Wechsel etwas Errechenbares und zweifelte deshalb nicht, daß die Fehlerquellen, die in den einzelnen Beobachtungen sich ergeben mochten, ausgeschaltet und feste objektive Ergebnisse erreicht werden könnten. Wie sonst oft übersah der Künstler, noch wenn er zugleich, wie Bahr, Kritiker war, den Kernpunkt einer Weltschau, die er nach ihrem vollen Umfang zu vertreten meinte. So wurde im Impressionismus aus einer Objektivität, die gleichzeitig von der Wissenschaft verfochten wurde, unverhüllte Subjektivität.

Solche Subjektivität ist ein greifbares Kennzeichen des Impressionismus. Es hieße ihn ganz mißverstehen, wenn sie übersehen würde. Der Vergleich des Impressionisten mit einer photographischen Platte ist schief genug. Soll er aber einmal gelten, so wäre den Impressionisten nachzusagen, daß ihnen vor allem der Unterschied der Platten wichtig war, das Besondere der einzelnen Platte, das Wechselnde der Aufnahmen, das sich deshalb ergab. Was hier in Frage steht, gewinnt noch schärfere Umrisse, sobald dem Impressionismus eine Weltanschauung entgegengestellt wird, die auf das Wesen der Dinge wie der Welt ausgeht. Von solcher Weltschau wandte sich der Impressionismus ab. Er gibt nicht zu, daß in irgendeiner Erscheinung etwas Dauerndes bestehe; alles fließt für ihn, auch das Ich des Menschen. Dies eine Mal konnte Bahr mit Mach völlig übereinstimmen, indem er das Ich unrettbar nannte.

Ein ewig wechselndes Ich bildete ja für den Impressionisten die immer wieder anders arbeitende photographische Platte. Weil es als Träger der Eindrücke von entscheidender Bedeutung war, ergab sich notwendig die Aufgabe, es bis in seine kleinsten Abschattungen zu ergründen. Nun wurde, was dem Spiel der Seele zu lauschen strebte, nur noch bedeutungsvoller. Alle Kunst, vor allem die Porträtkunst, dann aber die Dichtung, erblickte ihr höchstes Ziel in der Psychologie. In Bahrs nächster Nähe und von ihm stets als rechter Führer in die Zukunft begrüßt, drang Hofmannsthal tiefer und tiefer in unerforschte Seelenstimmungen ein. Sie waren um so mehr noch zu erfassen, weil Hofmannsthal nicht, wie die um ihn, gewillt war, beim Einfachen und Schlichten stehen zu bleiben, sondern zum vielfältig Zusammengesetzten, Ungewöhnlichen vorzuschreiten. Es ging mit neuer Kraft ins Bereich der krankhaften, nervösen Verfallmenschen. Willkommen war, was Nietzsche zugunsten der Dekadenz gesagt hatte. Wiederum galt der Verfallmensch nicht bloß als der Fesselndere, auch als der Wertvollere, neben ihm Gesundheit von Körper und Seele wie ein Zeugnis für Unkultur.

Im Kreise Stefan Georges traf Hofmannsthal auf verwandtes Lebensgefühl; er konnte in seinen Anfängen sich als nächster Nachbar Georges fühlen. George hatte immer nur ganz wenige zu nennen, in denen er sein Wesen bestätigt sah, und die ihm deshalb wertvoll erschienen. Nietzsche zählt zu diesen wenigen. Weit hinaus über das Gemeinsame, das beiden aus der



189. Stefan Georges „Maximin". Titel

hohen Wertung kulturhafter Selbstzucht sich ergab, geht ihre Übereinstimmung. Allein in seinen Anfängen dichtet George, als ob der Lyriker die Ziele Nietzsches schon wie etwas Erreichtes fassen dürfte. Nietzsche wollte die Menschen umwandeln; George gestaltet sein Jugendwerk für solche umgewandelten Menschen. Darum schloß er alle Weltanschauungsdichtung aus. Seine Lyrik sollte keine Meinung stützen, im Gegensatz zu älterer Dichtung. Ihm war alles nur Mittel künstlerischer Erregung. Seien auch die Freiesten der Freien nicht ohne den sittlichen Deckmantel ausgekommen, für ihn habe er allen Wert verloren (als Einzelbeispiel erschien der Begriff von Schuld). Eng umgrenzt war damit das Gebiet seines Dichtens. „Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck", so hieß es zur Zeit von Georges Anfängen. Der Satz steht im zweiten Band der „Blätter für die Kunst".

Stimmung, Darstellung (im Gegensatz zu Betrachtung) und besonders Eindruck: all das ist dem Impressionismus gleichfalls heilig. Und wie im Bejahenden, so ist auch im Verneinenden, vor allem in der Abkehr von Weltanschauungsdichtung der frühe George einstimmig mit dem Impressionismus. Aber doch nur der Dichter. Er fand früh eine, wenn auch kleine Schar, die sich seiner Dichtung reif fühlte; aber auch sie verlangte nach Belehrung durch den Meister, und sowenig er Wert darauf legte, in weite Kreise zu dringen, er sah sich doch gezwungen, zu verraten, wie er war und was er suchte. Der Dichtung mutete er dies Bekennen zunächst nicht zu, dafür fand es Unterkommen am Eingang der einzelnen Bände der „Blätter für die Kunst"; in ungebundener Rede wurde da gesagt, was er wollte und was er nicht wollte, auch sein Verhältnis zu älterer wie neuerer Dichtung gekennzeichnet. Stimmte er im Grundsatz mit dem Impressionismus überein, so bezeugen die geringe Achtung, auf die bei ihm manche Dichtung der Impressionisten zu rechnen hatte, Worte wie: „Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstatterei (reportage) zu welch letzter gattung die meisten unserer erzählungen (sogen. romane) gehören. Ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter richtverhandlungen behördlichen zählungen u. ä. gleichkommt."

Viel später nahm auch Georges Lyrik solchen Kampfton auf, solche verachtungsvolle Gebärde gegen die Mitwelt. Fortan bis in jüngste Zeit war Weltanschauung für George nicht mehr verschwiegene Voraussetzung, auch Gegenstand seines Dichtens. Begonnen hatte er mit einer starken Betonung des Alleinwerts künstlerischer Gestaltung: „Was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung: auswahl maß und klang." War das nicht der Formalismus des „l'art pour l'art?" Dennoch ist von früh auf ein Lebensziel in Georges Lyrik erkennbar. Er will nicht bloß in der Dichtung, auch im Leben Schönheit durchsetzen, er enthüllt sich als ästhetischer Erzieher, er vertritt ästhetische Sittlichkeit. Deutscher Abneigung gegen alle Form, in Kunst wie in Leben, tritt Verklärung der schönen Gebärde entgegen. Ähnlich meinte es auch Nietzsche. Mit weit mehr Erfolg als Nietzsche erzog George die Jugend, die sich ihm anschloß. Was seine Gedichte mit Willen nicht leisten wollten, glückte ihm im Leben. Erfolgfroh durfte er eines Tages sagen, daß durch ihn ein Strahl von Hellas auf die deutsche Jugend gefallen sei.

Von Hofmannsthal schied sich George immer durch die weit festere Form, die bei George das Leben gewinnt. Nur Eindrücke wollte George seiner Dichtung zugrunde legen, aber er blieb nicht beim Eindruck stehen. Seine Persönlichkeit war zu scharf geprägt und zu eigenwillig, als daß er für den Reichtum der Eindrücke allein empfänglich hätte bleiben wollen. Vielleicht war kein Impressionist so der Welt erschlossen, ihrer Wirkung so offen hingegeben wie Hofmannsthal. George hatte schon gewertet, ehe eines seiner Gedichte hervortrat; scharfes Werten, ja schroffes Entwerten ist ihm so selbstverständlich wie seinen Anhängern. Hofmannsthal will verstehen, will das Gute auch dann noch herausfühlen, wenn es in unwillkommener Hülle ihm begegnet. Sein „Brief des Lord Chandos" erhebt das Verhalten gegen die Welt, das sich in Gottfried Keller ankündigt, die Abwehr der Engherzigen und Selbstgerechten, die vorschnell aburteilen, zur letzten Höhe. So fühlt der Heilige die Welt und die Menschen, auch das Tier. Franziskus von Assisi war dergleichen Weltgefühl geschenkt. Alles Richteramt über die Menschen aufzugeben, wurde den Besten zum schönsten Ziel in einer Zeit, die keine Kraft mehr hatte, sittliche Werte zu bestimmen. Sittlicher konnten sie selbst nicht handeln; unsittlich erschien neben ihnen, wer in allem übrigen dem Geist der Zeit gerecht wurde und daneben zeitwidrig noch sittliche Begriffe nutzte, die aus dem Zeitgeist sich nicht rechtfertigen ließen. Nur wer über den Zeitgeist sich erhob und dessen Unzulänglichkeit einsah, hatte das Recht, an alte Sophistik zu erinnern, die gleichfalls nur noch verstehen wollte, die noch im Verbrecher verständnisdurstig etwas Berechtigtes sah.

Eines der seltsamsten Begebnisse im Geistesleben und in der Dichtung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist, daß nicht nur dies willige Verstehen, auch ein guter Teil der Künstlerbräuche des Impressionismus von einem der Alten verwirklicht wurde. Wie etwas Selbstverständliches fiel ihm alles zu, während gleichzeitig Jüngere nur unsicher ahnten und ungenauer erfüllten, was die nächste Zukunft forderte. Theodor Fontane hatte den Umsturz, den der Naturalismus einleitete, verständnisvoller mitangesehen als die vielen, die damals schon längst eine feste Stellung in der deutschen Dichtung einnahmen. Er galt als Meister der Ballade; seine Erzählungen aus märkischer Vergangenheit wurden geschätzt. Die Großstadtwelt, die durch Zola und durch die deutschen Frühnaturalisten künstlerisch wichtig wurde, war ihm geläufig, vor allem Berlin. Doch als er jetzt aus dem Berlin der Gegenwart Stoffe und Stimmungen holte, die erst durch den Naturalismus in die Dichtung eingeführt worden waren, fand er sofort einen neuen Ton und nahm vorweg, was dann mehr und mehr zur Absicht des Impressionismus wurde.

Uneingeschränkter noch als Keller fühlte er sich in seine Menschen und in ihre Schwächen ein. Er war zu alt, um noch irgendwelche Kämpferstellung einzunehmen, er war zu reif, das Unerquickliche in den Vordergrund zu schieben, durch dessen Wiedergabe der Naturalismus sich bewähren wollte. Impressionistisch löste er, was er berichtete, in der Luft der Landschaft auf; es war märkische Luft, die Luft Berlins. Nun zeigte sich, daß die Stimmungen Berlins und seiner Umgebung in ihrem Kern noch ganz anders und neu erfühlt werden konnten. In diese Luft hinein setzte er die lange Reihe seiner Menschen, vom Portier bis zum märkischen Edelmann. So fontanisch sie alle reden, jede Gesellschaftsstufe hat doch ihre eigene Sprache. Es waren lebendige Menschen, die Männer wie die Frauen; er verstand beide, besser aber noch die Frau. Sein Ehebruchroman „Effi Briest" (1895) ist minder herb als Marie von Ebners „Unsühnbar". Tragik ging darüber nicht verloren. Fontane wahrte die Grenze, die der Humor beobachten muß, um nicht unkünstlerisch oder mindestens grotesk zu wirken. Er war ein Künstler der feinabgetönten Zwischenfarben, wie der Impressionismus es wollte. Froh durfte er feststellen, daß die Zeit ihn zu würdigen wußte; bot er ihr doch vorausgreifend, was ihr als Ziel vorschwebte. Der deutsche Roman hielt fortan in seinen besten Leistungen viel von der Kunst der Spätwerke Fontanes fest. Das erweist sich an Thomas Mann.





Im Namen Till Eulenspiegels Wohlgeboren.

Wie er aussieht.

DER SONNTAGS-VEREIN
im Tunnel über der Spree,

nimmt hiermit den ... in die Zahl seiner Mitglieder auf und legt ihm den durch Stimmenmehrheit angenommenen Namen ... bei.

Derselbe erkennt hierdurch die bestehenden Statuten des Vereins an und unterzieht sich denselben unbedingt, verspricht denselben nach seinen besten Kräften zu nützen und zur Erreichung des von dem Vereine fest in's Auge gefassten Ziels möglichst beizutragen, so wie alles zu vermeiden, was demselben unangenehm sein oder schaden könnte.

Auszug aus den Statuten.

Mit ungeheurer Ironie und unendlicher Wehmuth.

Wie er aussehen soll.

190. Mitgliedskarte des Berliner Künstlervereins „Der Tunnel über der Spree", dem Fontane lange Jahre angehörte

3. Merkmale des deutschen Impressionismus

Noch von ganz anderer Seite meldet sich in Fontanes späteren Erzählungen das Weltbild des kommenden deutschen Impressionismus an. Wer heute die Balladen aus Fontanes Frühzeit mit diesen Spätwerken vergleicht, kann die Überraschung nachfühlen, die für die unmittelbaren Zeitgenossen das letzte Schaffen Fontanes bedeutete. Heldentum hatten seine Balladen gefeiert, altes, durch lange Überlieferung geheiligtes und neueres. Es war ja, was ihnen Bedeutung schenkte, die Gleichstellung und Gleichwertung sagenhaften Heldentums aus fernen Zeiten und Landen und der kriegerischen Großtaten, durch die das Reich der Hohenzollern zur Höhe emporgestiegen war. Von Helden weiß der alte Fontane nichts mehr zu erzählen. Sogar der preußische Gardeoffizier legt in Fontanes Spätdichtung die Siegergebärde ab, am unmittelbarsten wenn der Vorgang in der Gegenwart sich ereignet. Schon die Erzählung „Schach von Wuthenow" bietet aus vergangener Zeit einen recht unheldenhaften Offizier; spielt sie doch unmittelbar vor der Schlacht bei Jena, also in einem Augenblick, der für den Berliner Offizier wenig Ruhmesblätter bereit hat. Das ist schon ein Mensch von angekränkelter Seele; in ihm besteht bereits etwas von dem Verfall, der im 18. Jahrhundert sich vorbereitet.

In „Frau Jenny Treibel" wertet Fontane fast mit Raabes Maßstab. Frau Jenny Treibel, das Weltkind, behält äußerlich recht, innerlich unrecht. Raabe hätte, was er gegen Menschen ihrer Art einwendet, nur noch ein wenig spitzer ausgedrückt. Doch auch Fontane, mag er einen behaglicheren Ton immer wahren, kennzeichnet mit jedem Strich die innere Unwahrheit ihres Wesens. Sie hat den preisgegeben, den sie liebte, um an der Hand eines reichen Fabrikanten ein bequemeres Leben führen zu können. Ebenso sorgt sie dafür, daß ihr eigener Sohn eine gute Partie mache und nicht die Tochter des Mannes freie, dem sie sich selbst einst entzogen hatte. Fontane stellt sich unverkennbar diesmal auf die Seite des wenig



Theodor Fontane. Gemälde von H. Fechner. Berlin, Märkisches Museum.

bemittelten Gelehrten und seiner klugen Tochter. Doch aller Gegensatz, der sich hier auswirkt, ist von vornherein wie verschleiert. Die beiden Parteien wahren in ihrem Verkehr die überkommenen Formen guter Gesellschaft. Man weckt Enttäuschungen und man trägt sie, ohne sich deshalb feind zu werden. Feierliche Gebärden sind völlig ausgeschlossen. In diesem Kampf geschlagen, beschränkt man sich, von der Höhe geistiger Überlegenheit über die Frau zu scherzen, die nur eine kalte, rücksichtslose Rechnerin ist und dabei ihr Gemüt gern betont. Gerade ihr Lieblingslied erzählt, „wie sich Herz zum Herzen findt.“



191. Illustration von Max Liebermann zu Fontanes „Effi Briest“

Ein Heldentum der Unterliegenden, ein Heldentum im Tragen des Unrechts — doch wohl das rechte Ergebnis eines Zeitalters von bürgerlicher Richtung. Es kündigt sich schon im 18. Jahrhundert an, also unmittelbar nach dem ersten erfolgreichen Vorstoß des dritten Stands, auf deutscher Erde noch unverkennbarer als in England, weil im Leben der englische Bürger während des 18. Jahrhunderts schon zu stärkerer Wirkung kommen konnte als der deutsche. Dem deutschen Bürger blieb nur ein Heldentum des Duldens, nicht der Tat. So gedacht sind die tragischen Persönlichkeiten Lessings, selbst die eine, die am unbedingtesten die Haltung eines Helden im alten Sinne festhält, Philotas. Odoardo und Emilia sind noch eindeutiger im Dulden groß. Im „Nathan“ behält der weise Kaufmann ganz unkriegerisch recht gegen den jugendlichen Draufgänger, den Tempelherrn. Sie alle werden von Lessing in bewußtem Gegensatz zu Corneille gestaltet, sie sollen nicht Bewunderung wecken. Den bewunderten Helden behält Lessing dem Epos vor. Aber Klopstocks „Messias“ preist unverkennbar nur den göttlichen Dulder. Recht wenig Heroismus ist in der Erzählung des 18. Jahrhunderts anzutreffen. Im Roman wagt sich nur Heinse, dann minder unmittelbar Klinger an Heroisches heran. Goethe schaltet es ganz aus. Wielands Versepik schenkt dem heldenhaften Helden einen Stich ins Komische; nur Hüon im „Oberon“ genießt die alten Ehren des immer siegreichen Überwinders, ebenso wie seine Nachfolger in Epen der Nachahmer Wielands. Einen Achill hat im spätern deutschen 18. Jahrhundert nur Goethes „Achilleis“ gezeichnet, freilich unhomerisch genug. Die großen Kerle des Sturm und Drangs leben sich im Drama aus: Klingers Guelfo und Simsone Grisaldo, dann Karl Moor. Goethes Götz hat nur einzelne Augenblicke kraftvoll überlegener Tat. (Die Ritterdramen, die dem „Götz“ folgen, betonen weit mehr die Heldengebärden.) Selbst Karl Moor muß auf die Haltung eines Überwinders verzichten; ist doch in ihm sogar viel angelegt, was die innere Geschlossenheit eines wahren Helden beeinträchtigt. Auf der Höhe seines Schaffens scheint Schiller in Max Piccolomini ungebrochenes Heldentum zu verklären. Diesen Helden hat man ihm genug verdacht, nicht erst im 19. Jahrhundert. Etwas von Corneilles Bedürfnis,

seinen Jünglingen und Männern Augenblicke heroischer Tat zu schenken, lebt in Schiller fort. Indes sogar Max Piccolomini kann sein Heldentum nur in einer Verzweiflungstat bewähren, die ihn vernichtet und den Kaiser das beste Regiment kostet. Wilhelm Tell steht zuletzt als gefeierter Überwinder da; gerade er gibt von Anfang an alles auf, was ihn einem Achill gleichstellen könnte.

Ist vielleicht einheitlich ungebrochenes und zugleich siegreiches Heldentum nur in früher Dichtung möglich, bei Homer und bei seinem unmittelbaren Gefolge, nicht mehr in der Tragödie? Shakespeare hat nur den einen Heinrich V. auszuspielen. Das Stück, das Heinrichs Namen trägt, ist mindestens für unser Gefühl den großen Werken Shakespeares nicht ebenbürtig. Tragödie fordert, daß auch der heldenhafte Held untergehe: Macbeth, Othello, Antonius. Aber die drei und viele unter ihren Genossen bei Shakespeare sehen sich lange Zeit von ihrer Umwelt als Tatmenschen bewundert und gefeiert. Kaum Schiller hat seinen Helden Gleiches zu bieten, noch weniger Goethe. Egmont blickt nur zurück auf Heldentaten, die ihn freilich immer noch zum Liebling seines Volks machen; doch mit unerhörter Kühnheit leitet Goethe diese Siegergestalt tief herunter zu einem Augenblick unheldenhaften Verzagens, dann erst wieder empor zum Heroismus des Duldens. Kleists Homburg durchwandelt einen ähnlichen Weg; er steigt nur noch tiefer herab. Schon das erhärtet, daß selbst Kleist nicht schlechthin der Wiedererwecker des strahlenden Helden auf deutscher Bühne ist, mag er auch den Grafen Wetter vom Strahl und den Achill der ,,Penthesilea" in starker Freude am Heroischen geformt haben. In der Folgezeit stellen sich nur noch selten heldenhafte Helden im deutschen Drama ein: Grabbes Heinrich VI. und wie eine letzte Übersteigerung, kaum noch erträglich und zur Travestie herausfordernd, von Hebbel in gleichem Sinne nie wieder versucht, sein Holofernes. Indem Hebbel mit Hegel im geschichtlichen Genius nur das Opfer erblickt, das im Dienste einer Weiterentwicklung der Menschheit fallen muß, wird auch ihm das Heldentum seiner Helden eingeengt. Bei Grabbe (in Napoleon, in Hannibal) bereitet sich das vor, ausdrücklicher noch bei Büchner. Nur ganz zuletzt, in den ,,Nibelungen", lebt sich noch einmal Hebbels Freude am großen Helden aus, kommt (mehr noch als den Siegfried, Etzel, Dietrich) dem Gegenspieler Hagen zugute, verrät aber durch diese Wendung, daß auch für Hebbel die Welt des strahlenden Heldentums vorbei ist. Otto Ludwigs Judah der Makkabäer ist ein Held von großen Maßen, muß aber sein Heldentum zwecklos vertun; Ludwigs Tragödie endet vollends in Verklärung des Duldens. Sogar auf Wagners Siegfried folgt Parsifal.

Dem bürgerlichen Gefühl und seinem immer stärkeren Vordringen entsprach dieser Entwicklungsgang. Im Roman will allerdings Spielhagen zeitweilig den Bürger mit heldenhaften Zügen ausstatten. Aber nicht ihm, sondern dem Dichter des ,,Grünen Heinrich" gehörte die Zukunft, dann dem Beschützer der Ungewandten und Ungeschickten, die der zunehmenden Betriebsamkeit des Lebens nicht Herr werden können: Raabe. Freytag sorgt dafür, daß der Besitz einer Schußwaffe in seinen Männern nicht die Anmaßung wachrufe, Heldentaten begehen zu wollen. Wer wie Ludwig tiefer als Freytag in die Seele seiner Menschen hineinzublicken wußte, wies willigen Lesern nach, um wieviel fesselnder das wenig erforschte und schwer erforschliche Wesen einer ungewöhnlichen Seelenanlage sei als das durchsichtigere Verhalten einer Siegernatur. Der Held des Romans ,,Zwischen Himmel und Erde" deutete zwar auf ein unnötiges und sogar verderbliches Übermaß im Dulden hin, doch das Mitgefühl des Dichters wie des Lesers blieb ihm trotzdem erhalten. Fontane beharrte in solcher Richtung, als er bis zu seinem letzten Werk, dem ,,Stechlin", das künstlerisch Wertvolle im Aufzeigen sogenannter Schwächen des Menschen immer folgerichtiger vertrat. Dem Zeitalter wurde (das ergibt sich besonders aus Spielhagens Schicksal) der heldenhafte Mensch fremder und unerträglicher. Nur wer gleich Ibsen genug Unerschrockenheit hatte, sich tief einzuleben in eine ihm fremde und widerstrebende Menschenart und ihr im Widerspruch zu seinen unmittelbar vorhergehenden Äußerungen ihr Recht auf der Bühne werden zu lassen, konnte in den ,,Kronprätendenten" gegen Jarl Skule einen König Haakon ausspielen. Wie anderes aus Ibsens Hand verstanden viele auch die ,,Kronprätendenten" nicht. Wirklich war in Jarl Skule das gebrochene Wesen des Verfallmenschen so glücklich festgehalten, daß die Zeit und



ihre Lieblingsgebärde sich in Skule gespiegelt und gerechtfertigt meinen konnten. Haakons „großer Königsgedanke", den mit voller Überzeugung Ibsen gegen Skule ausspielt, wurde als Ironie aufgefaßt. Allerdings nahm Ibsen nie wieder die gleiche Fragestellung auf, und so boten auch seine Gesellschaftsdramen nur noch dem unheldenhaften Helden Raum.

Schopenhauer spricht von der „Fallhöhe" des tragischen Helden und zeigt die Bedeutung einer großen Fallhöhe auf. Wieder lag es im Zug bürgerlicher Entwicklung, die Fallhöhe einzuschränken. Verzicht auf große Fallhöhe war Bedingung des „bürgerlichen Dramas". Tragik im Bürgertum ließ sich nur durchführen, wenn die Fallhöhe entwertet wurde, die bis dahin dem Fürsten und Kriegshelden der Tragödie zustand. Was im „bürgerlichen Drama", in einem Drama also, das Bürger zu tragischen Gestalten machte, von Anfang an notwendig war, griff bald in einer immer bürgerlicheren Welt auch hinüber in die Tragödie, die, wie es vor dem Einsetzen des „bürgerlichen Schauspiels" üblich gewesen war, aus Geschichte und Sage ihre Stoffe holte. So minderte sich notwendig die Fallhöhe der tragischen Persönlichkeiten, die nicht dem bürgerlichen Bezirk angehörten. Es war unerläßlich, ihnen nach Kräften den strahlenden Glanz des Heros zu nehmen, sie lieber zu klein als zu groß zu fassen. Nur das entsprach dem sittlichen und dem künstlerischen Bedürfnis des Zeitalters. Selbst die Mehrheit der Dichtungen, die in Nietzsches Sinn die großen Bestien der Renaissance zum Mittelpunkt hatten, bestätigt diesen Zug der Zeit. Sogar Conrad Ferdinand Meyer gewährte seinen heldenhaften Naturen selten die mächtigen Maße voller Ungebrochenheit, im „Jürg Jenatsch" noch merklicher als später, nie aber in der Tönung Wildenbruchs.

Für Wildenbruch freilich war der heldenhafte Kraftmensch unentbehrlich. Er durfte sich auch bewußt bleiben, daß ein ganz großer Teil des Publikums auf seiner Seite stand. Deutlich kennzeichnete sich schon damals ein Gegensatz, der bis heute nur noch greifbarer und wichtiger geworden ist. Auf der einen Seite verharren die Verehrer der großen und geheiligten Worte, sie erblicken in ihren Gegnern nur hämische Verkleinerer, die unfähig sind echtdeutschen Fühlens. Auf der andern Seite meint man, den wahren Sinn der Zeit besser zu erfassen und schilt über starres Festhalten an längstüberwundenem Wesen, vor allem über Bejahung von Scheinwerten, die sich als wertlos ergeben hätten. Seit dem Weltkrieg hat dieser Gegensatz weitere Gegensätze gezeitigt und ist dadurch unüberschaulicher geworden. Zur Zeit des keimenden Impressionismus lag alles noch einfacher. Wildenbruchs Gegner sahen in ihm nur den Fortsetzer der Dichtung der siebziger Jahre, die ihnen für innerlich unwahr galt. Wildenbruchs Anhänger schätzten an ihm, daß er dem auflösenden und umsturzfrohen Gebaren der Jugend nicht verfallen war. Nicht ihnen, sondern dieser Jugend fiel die Führung in die Zukunft zu, darum behielt sie zunächst recht. Nur darf nicht übersehen werden, daß sie eine starke Gegenströmung zu überwinden hatte. Den Tatsachen der Geschichte widerspräche es, diese Gegenströmung zur eigentlichen Richtung der Zeit zu erheben. In der deutschen Dichtung bleibt bis zum Beginn des Weltkriegs das Führeramt in den Händen der andern. Ihnen erschien Wildenbruch wie ein unkünstlerisches Überbleibsel aus einer überwundenen Welt. Bitterster Vorwurf war's in ihrem Mund, einen aus ihren Kreisen auf Wildenbruchs Wegen zu erblicken.

Als in den ersten Tagen des Jahres 1896 das Deutsche Theater in Berlin Hauptmanns „Florian Geyer" zum erstenmal aufführte, rief ein Gegner Hauptmanns mitten hinein in die erbitterte Schlacht, die unter den Zuschauern im Gange war, höhnend das Wort: „Wildenbruch!" Es sollte das Stück vernichten; es wollte daran erinnern, daß der wichtigste Vorkämpfer der neuen naturalistischen Dramatik und Anwalt eines zeitgemäß unheldenhaften Heldentums nicht nur das Rüstungsgerassel der geschichtlichen Dramen Wildenbruchs, auch in Florian Geyer einen Helden von längst veraltetem Ausmaß wieder auf die Bühne bringe. Die Darstellung hatte tatsächlich alles getan, um die Persönlichkeit, deren Name den Titel des Stücks ausmacht, möglichst weit von den Helden Wildenbruchs wegzurücken. Florian Geyer, der erfolglose Träger eines aussichtslosen Unternehmens, erliegt, weil es ihm nicht



192. Florian Geyer. Radierung von Ferdinand Staeger

glückt, die vielen, die er zum Siege führen sollte, seinem Führerwillen zu unterwerfen. Wieder läuft es darauf hinaus, daß ein Mensch höher steht als seine Umwelt, sich indes nicht im Leben bewährt, gerade weil das Beste, das er in sich trägt, ihn um den Erfolg bringt. Nur wenig abgewandelt kehrt wieder, was längst, was am unbedingtesten schon von Raabe vertreten wird.

So veranlagt ist Johannes Vockerat in den ,,Einsamen Menschen", ebenso Meister Heinrich in der ,,Versunkenen Glocke", der ja nur Vockerats Typus mit den Zügen des Künstlers ausstattet. Beide sind der Frage ausgesetzt, ob bei ihrem Untergang überhaupt von Fallhöhe die Rede sein kann. Ist Johannes Vockerat nur ein allerproblematischster Mensch, der von großen Leistungen bloß träumen, sie aber nicht erfüllen kann? Und ist nicht auch Meister Heinrich ein innerlich Zerbrochener, der schon im ersten Anlauf erliegt? Mit keiner Wendung kommen beide einem Verhalten nahe, das, wenn das Schicksal sie zermalmen will, einen inneren Sieg über das Schicksal bedeutete. Wehrlos brechen sie zusammen.

Passives Heldentum, besser Nichtheldenhaftigkeit hatte durch die ersten Dramen Hauptmanns schon breiten Raum in der Dichtung des Zeitalters gewonnen. Spätere Stücke Hauptmanns erweiterten den Raum noch. Merklich schied sich von Hauptmann auch hier Sudermann. Neben vielen Helden seiner Dramen, die nur mehr oder minder interessante gebrochene Nichthelden waren, stand immerhin eine heroisch gedachte Frau wie in der ,,Heimat" Magda. Sudermanns ,,Fritzchen" hat zum Helden zwar auch nur einen Widerstandslosen, der in vollem Gegensatz zu seinem Offiziersberuf das Leben nicht meistert; er geht an einem Liebesabenteuer zugrunde, das von anderen spielend leicht erlebt würde. Allein sobald er erkannt hat, daß er unwiderruflich dem Untergang verfallen sei, hat er genug Fassung, seinem traurigen Schicksal festen Fußes nachzugehen. Auf der Bühne erscheint überhaupt nur einer, der überwunden hat; das Schicksal hat ihn erhoben.

Aber sogar in Fritzchen erliegt nur nach dem Wertmaßstab der Zeit Wertvolleres Minderwertigem. Er scheitert, weil er, minder robust als die vielen andern, zu feinfühlig ist, um sorglos und erfolgreich Unsittliches durchzuführen, das den anderen etwas Gegebenes und Selbstverständliches bedeutet. Er setzt fort, was von Raabe vertreten wurde. Der Gegensatz zwischen dem Feinfühligen, der im Leben nicht besteht, und dem Lebensgewandten war vor Raabe schon in noch grelleres Licht gesetzt worden. So hatten unglückliche Dichter von der Prägung Grabbes, auch schon Stürmer und Dränger wie Lenz sich selbst gesehen. In ,,Woyzeck" gestaltet Büchner diesen Typus; die Persönlichkeit von Lenz hatte den Menschen und den Dichter Büchner aufs stärkste gefesselt. Die Sturm und Drang-Jahre des Naturalismus rücken Dichter

von ähnlicher unglücklicher Anlage in den Vordergrund, vor allem Hermann Conradi. Er war bewußter Verfallmensch und überzeugt, als Opfer der Zeit früh untergehen zu müssen. Verwandte Naturen bewegten sich um ihn herum; sie hatten nur auszusprechen, was sie selbst erfüllte, um den Unterliegenden fesselnder erscheinen zu lassen als den Erfolgmenschen. War nicht sogar Gottfried Keller in jungen Jahren solchen Stimmungen sehr nahe gekommen? Conradis Persönlichkeit bedeutete der Jugend von damals genug, um sie willig alles übersehen zu lassen, was in Conradis Schicksal nur auf sittlicher Schwäche und auf Unfähigkeit zur Selbstzucht beruhte. Solche Menschen zu zeichnen, erwies sich mehr und mehr als etwas Lockendes, als die eigentliche Aufgabe, die von der Zeit dem Dichter gestellt wurde.



193. Titelblatt zu Conradis „Liedern eines Sünders"

Es war nur Ergebnis einer Entwicklung, die im 18. Jahrhundert begonnen hatte. Damals wurde der Empfindsame verklärt. Die übersteigerte Empfindsamkeit des Jahrhunderts war ihrerseits Folge des Verfalls, der schon im Gange war. Schwerwiegendes Zeugnis ist Goethes „Werther"; er machte der Mitwelt einen Verfallmenschen besonders lieb. In der Romantik setzte sich die Parteinahme für die gebrochenen Naturen, für die innerlich Entzweiten, für die Zerrissenen stärker und stärker durch. Byron fördert das, das Junge Deutschland treibt es weiter. Der Realismus möchte diese Neigung überwinden; es glückt ihm zum Teil, am einfachsten in Freytags „Soll und Haben". Aber Keller und Raabe spinnen auf ihre Weise den alten Faden fort. Gegen das Ende des 19. Jahrhunderts hin macht sich der Verfall immer mehr geltend, die Nerven spielen eine immer wichtigere Rolle. Wirklich werden die Menschen, auch unter dem Druck rasch vorwärtsdringender Technik und des Anwachsens der großen Städte, nervöser und nervöser. Karl Lamprecht fand einen bezeichnenden Ausdruck, als er „Reizsamkeit" zum Kennzeichen der Menschen des ausgehenden Jahrhunderts machte.

Überraschen kann, daß unmittelbar nach der Neuaufrichtung des Deutschen Reichs der Deutsche zum Träger der Reizsamkeit geworden ist. Als ein Geschlecht von Helden hatte man die Deutschen gesehen, die unter der Führung Preußens gesiegt und dadurch die Unterlage für Bismarcks Werk geschaffen hatten. Am Ende der langen Friedenszeit, der mehr als vierzig Jahre, die 1871 von 1914 trennen, sind den Trägern deutscher Kunst kaum noch Züge kampffrohen Siegerwillens übriggeblieben. Der Impressionismus bereitet das von Anfang an vor. Angesichts von Fragen, die heute für den Deutschen noch immer von unmittelbarster Wichtigkeit sind, kann nicht stark genug betont werden, daß die führende deutsche Dichtung im Zeitalter des Impressionismus, also bis zum Anfang des Weltkriegs, daß aber auch schon die naturalistische Kunstwelt alles eher als Kriegführen erstrebte, daß ihr sogar jegliches Rasseln mit dem Säbel widersprach. Liliencron war wie Wildenbruch eine Ausnahme. Weit eher hatte man Angst vor einem Kriege, der kommen sollte oder gar mußte. Zuletzt schien er unausweichlich geworden zu sein. Um so stärker fällt auf, daß die impressionistischen Dichter sorgsam in ihren Werken um eine Gefahr herumgingen, deren sie sich bewußt waren. Sie hatten so gut wie nichts zu raten, um der Weltgeschichte einen besseren Weg zu weisen als den, der sich schließlich tatsächlich ergab. Noch weniger aber dachten sie daran, ihr Volk für den kommenden Kampf zu stählen. Meinten sie, die Deutschen seien ohnedies durch die bestehenden Einrichtungen mehr als genug zum Kampf gerüstet? (Vereinzelt ertönte wohl die Frage, ob man einem neuen Sedan oder einem neuen Jena sich nähere.) Politik trieb der Impressionismus grundsätzlich nicht, er nahm sie nicht ernst und unterschätzte ihre Bedeutung für das Schicksal



194. Detlev v. Liliencron. Lithographie von Hans Olde

des Vaterlands. So sah man mit Willen eine Not nicht, die sich dräuend erhob. Gegen dieses Gebaren wandte sich 1912 Rudolf Alexander Schröder in seinen „Deutschen Oden". Sein Mahnen blieb unverstanden. Auch die nichtimpressionistische strenge Kunstgestalt dieser Oden machte Schröder zu einem einsamen Prediger in der Wüste.

Hatten die Impressionisten über den Staat nichts zu sagen und dem Volk nichts zu raten, so kümmerte sich umgekehrt Staat wie Volk nicht um sie, am wenigsten der Mann, der an der Spitze stand. Daher konnte es geschehen, daß Gerhart Hauptmann den Auftrag erhielt, das Festspiel zu verfassen, das 1913 die große Zeit deutscher Geschichte von 1813 feiern sollte. Wer unter den vielgenannten Dichtern des Tags war damals minder geeignet, die Hoffnungen zu erfüllen, die das offizielle Deutschland auf ein solches Festspiel setzte? Hauptmanns Werk wurde tatsächlich bestätigende Krönung des Kampfes gegen den kriegfrohen Helden. Als wenige Jahre später die jungen Dichter des Expressionismus mitten im Weltkrieg den Kampf gegen das Kriegführen begannen, meinten sie, dem Geist der unmittelbaren Vergangenheit gründlichst widersprechen zu müssen. Ein Blick in Hauptmanns Festspiel hätte sie belehrt, daß hier sehr viel von ihren eigenen Überzeugungen vorweggenommen war. Freilich war es zur Zeit des Weltkriegs kühnes Wagnis, einen Heerführer so wenig ernst zu nehmen, wie Hauptmann im Festspiel den Marschall Vorwärts und sogar Napoleon. Was Hauptmann in der überlegenen Haltung eines kühlen Weltbeschauers im Festspiel vorgebracht hatte, wurde in der Kriegszeit nicht nur den expressionistischen Bekennern zu einem aufwühlenden Erlebnis. Der Impressionismus wollte den Deutschen nicht zum Soldaten erziehen, sondern ihm sein Feingefühl im Verhalten zur Welt vertiefen, wär's auch im Bewußtsein, dem Tatmenschen sein Recht zu nehmen, und mit dem Zugeständnis, eine mählich verfallende Welt könne nur noch dem Innenleben des Menschen neuen Gewinn zuführen, nicht seiner Betätigung nach außen. Bestand im Deutschen Reich neben solchem Lebensgefühl genug Entgegengesetztes, das nach Taten rief, eingedenk der großen Taten, die das Vaterland neu geschaffen hatten, so machte der Deutsche in Österreich und besonders in Wien nur noch weit unbedingter Ernst mit den Absichten des Impressionismus; sagte ihm doch jeder Tag, daß für den Deutschösterreicher die Zeit weltgeschichtlicher Erfolge vergangen sei.

„Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar, Schatten Worte, Wünsche, Taten...." So wertete schon Grillparzers Lebensweisheit; ihr galt die Größe für gefährlich und der Ruhm für ein leeres Spiel. Einstimmig mit Grillparzer kehrt sich Stifter gegen ungezähmte Tatenlust und sucht wahre Größe des Menschen in einer Seelenhaltung, die den Durst nach bewegtem Dasein überwunden hat. Von zwei Seiten aus wurde Grillparzers wie Stifters Glaubensbekenntnis am Ende des Jahrhunderts in und um Wien zur Einseitigkeit gesteigert. Das österreichisch-ungarische Vaterland kam nach 1866 schrittweise um die Vorrechte einer Großmacht. Dem Heer winkten nur noch Erfolge, wenn ein kleines Stück Balkanland zu überwinden war; auch diese Erfolge wurden schwer genug erkauft. Ursache solchen Abstiegs bildeten die inneren Kämpfe zwischen den vielartigen Völkern der Monarchie, bildete der Widerstand der Nichtdeutschen unter ihnen gegen die deutsche Führung. Unglückselige politische Maßnahmen machten all das noch viel schlimmer; früh schon gestanden die Staatsleiter zu, daß in solcher Bedrängnis nur noch von Fall zu Fall Entschlüsse gefaßt werden könnten, einen drohenden Zusammenbruch möglichst lange zu hemmen. So hatte der Deutschösterreicher nicht länger frei zu wählen zwischen Tat und stiller Einkehr ins eigene Selbst. Solche Einkehr war ihm allein noch gegönnt. Er trieb sie um so williger, als ja dem ganzen Zeitalter Ver-

tiefung in die eigene Seele und in ihre Geheimnisse zur rechten Aufgabe der Geistesmenschen geworden war. Unterschätzung also der Kräfte, die tatsächlich noch im Reich der Habsburger bestanden, Überschätzung der Wichtigkeit des Einzelichs und seiner Entgleisungen wirkten zusammen, um deutschösterreichische Dichtung zum besten Hort unheldenhaften Lebensgefühls zu machen.



195. Gerhart Hauptmanns „Festspiel". Bühnenbild der Aufführung in Breslau 1913. Der Direktor und Philistiades mit der Puppe Napoleon

Wie überhaupt mit der Kultur der Romanen war das deutsche Österreich mit Frankreich in enger Fühlung geblieben. Der Gegensatz, der 1870/71 zwischen den Deutschen des Reichs und Frankreich sich gebildet hatte, bedeutete für den Deutschösterreicher nichts oder vielleicht sogar einen Anlaß, sich den Franzosen verwandt zu fühlen, soweit sie gleichfalls der Kriegskunst Preußens erlegen waren. Des einen Besitzes freute er sich noch: einer Lebenskultur, die von manchen Deutschen des Reichs nicht erreicht war. Ähnlich hohe Lebenskultur erblickte er in Frankreich. Sah der Deutsche im Reich seit dem Naturalismus bewundernd zu neuer französischer Dichtung empor, der Österreicher huldigte noch unbedingter den neuen Franzosen, die im Gegensatz zum Naturalismus, zunächst zu Zola, sich als Träger einer späten, vielleicht übersteigerten Kultur empfanden. Als Hermann Bahr sich anschickte, den Naturalismus zu „überwinden", tat er es aus dem Bewußtsein, gut österreichisch hohe Lebenskultur gegen das Ungefüge des französischen wie des deutschen Naturalismus zu schützen, auf die Gefahr hin, dem Verfallmenschen die Bahn zu ebnen.



196. Hermann Bahr. Karikatur von Olaf Gulbransson

In Frankreich entwickelte sich der Verfallmensch immer mehr zu einem hochgeschätzten Wert, dekadent zu sein wurde zum ehrenvollsten Beruf. Französische Lyriker erwirkten das, voran Charles Baudelaire und Paul Verlaine. Wie einst Werther, indem er seine Schwächen rückhaltlos beichtete, sich selbst zum Vorbild für viele erhob, so erging es auch Baudelaire und noch mehr dem weit haltloseren, von Pol zu Pol hin- und herschwankenden Verlaine. Sie waren die erfolgreichsten Lehrer der „décadence". Entgegen kam ihnen, was von Nietzsche eingeleitet worden war. Nietzsche freilich hatte dem Dekadenten wenig Gutes nachzusagen; galt er für Nietzsche doch als Gegensatz zum Übermenschen. Als Nietzsche von Richard Wagner abfiel, spielte er gegen den einst Bewunderten das Wort Dekadenz aus. Er zeigte aber auch, wieweit Wagner als Dekadenter das rechte Kind seiner Zeit darstellte. Nietzsches deutsches Gefolge erkannte sich wieder in dem Bilde, das er von dem Dekadenten gemacht hatte. Sogar im Kreise Stefan Georges läßt sich diese Umwertung und Höherwertung des Dekadenten beobachten. „Wir sind ja Sünder, sündigen wir," hatte einst Eduard Grisebach verkündet. Nun bekannte man sich als dekadent und wollte gleichfalls die letzten Folgerungen aus diesem Bekenntnis ziehen.



197. Stanislaw Przybyszewski. Karikatur von Bruno Paul.
(Nach „Steckbriefe, erlassen hinter dreißig literarischen Übeltätern . . ." Berlin und Leipzig 1900)

Das vollzog sich auch außerhalb Österreichs, gewann indes da eine erkünstelte und darum übertriebene Ausdrucksform, hieß im Kreise des Polen Stanislaw Przybyszewski zu Berlin gleich Satanismus. Kam einer der jungen Wiener Dichter mit Przybyszewski in unmittelbare Berührung, so fühlte er sich von solcher Überspannung als rechter Österreicher abgestoßen und bestärkt in seinem Bewußtsein, mit wieviel feinfühligerer Hand in Wien dergleichen angefaßt und durchgeführt wurde. Spiel, und zwar Spiel nicht im schlechtesten Sinn des Worts, eher in dem Schillers, war den jungen Wienern ihr Verfallbewußtsein. Und wie Schillers Spielbegriff mit romantischer Ironie in Beziehung steht, so lauert auch hinter den Leistungen und Worten der Wiener Impressionisten etwas von romantischer Ironie, etwas von dem Willen, dies alles nicht ganz ernst zu nehmen, sich vor allem selbst kleiner zu machen, als man ist. Dem Wiener war, mindestens seit Nestroy, solche Selbstironie geläufig. Noch jüngste Zeugnisse für das Verhalten von Wienern im Weltkrieg setzen die romantische Ironie des Wieners voraus, auch in Franz Werfels „Barbara". „Wir haben aus dem Leben, das wir leben, ein Spiel gemacht." „Also spielen wir Theater, Spielen unsre eignen Stücke." So heißt es bei Hofmannsthal. Solchem Lebensgefühl wird die Außenwelt zu etwas Irrealem. Streng impressionistisch gelten nur die Eindrücke, gilt vielmehr nur das, was durch sie im Innenleben des Menschen sich ergibt. Das innere Leben ist das Wichtige und Entscheidende. Doch auch der Mensch verliert an Realität. Hofmannsthal formt den Satz: „Meine Menschen sind nichts als das Lackmuspapier, das rot oder blau reagiert." Er fügt ihm den anderen Satz an: „Das Lebende, das Große, das Wirkliche sind die Säuren: die Mächte, die Schicksale." Und er bezeugt damit, daß all diese romantische Ironie ihr eigentliches Ziel nicht erreicht, ihrem Träger nicht innere Freiheit schenkt. Da schlägt das Spiel mit dem Leben in Selbstzerfleischung um. Hofmannsthal erhärtet das:

> Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
> Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
> Daß alles gleitet und vorüberrinnt . . .

Aus dem Spiel mit dem Leben wird Verzweiflung, wird furchtbare Beklemmung und tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens. Kraft, das Angstgefühl zu überwinden, fehlt. Leidend steht man dem Leben gegenüber. Unter Umständen ist man nicht einmal fähig, das Einfachste und Nächstliegende nach seinem Willen zu ordnen. In Hofmannsthals Erstling „Gestern" soll Andrea den Platz eines Bootstegs bestimmen; nicht einmal diese Entscheidung kann er treffen. Kreon in Hofmannsthals „Ödipus und die Sphinx" wirft Jokaste vor, sie habe sein Wollen entmannt, ihn in ungeborene, kraftlose Träume gejagt. Bei Schnitzler kann Professor Bernhardi noch aus Überzeugung handeln und einem Priester den Eintritt zu einem friedlich sterbenden Mädchen wehren, das an einem verbotenen Eingriff zugrunde geht. Bernhardi kommt deshalb ins Gefängnis, verzichtet aber, die Angelegenheit an die liberale Glocke zu hängen. Fr scheut die Verantwortung. Nicht aus Leichtfertigkeit, sondern weil er in Verantwortung etwas unerträglich Ernstes erblickt. Der Passivität dieser Wiener Impressionisten entspricht auch, wenn Personen von Bernhardis Art willig das Recht der Gegenpartei zugeben. Das ruht nicht in Schwäche, sondern im Verzicht auf den Mut der Einfalt und des Temperaments. Nicht immer ist der sittliche Hintergrund so fühlbar. Gewissen spricht noch mit, wenn in Schnitzlers „Abschied" einer sich in das Haus schleicht, in dem seine Geliebte mit ihrem Mann gelebt hat. Unerkannt steht er vor ihrem Sarg. Wenn er wieder draußen ist, ist ihm, „als hätte ihn seine tote Geliebte davongejagt, weil er sie verleugnet". Ein Schritt weiter, und ein Augenblick genügt, alles Verantwortungsgefühl zu vernichten. In Schnitzlers „Die Toten schweigen" sieht eine Frau plötzlich ihren Liebhaber tot neben sich liegen, der Wagen ist verunglückt, der Kutscher holt Hilfe, sie ist allein in der Nacht, nur der Tote und die Wagenlaterne sind noch da. Ihr kommt es vor, als wäre dieses Licht etwas Liebes und Freundliches, dem sie danken müßte, ihr ist, als sei es ein Schutz gegen den blassen, fürchterlichen Mann, der neben ihr auf dem Boden liegt. Sie verläßt den Toten und eilt in die Arme des Gatten, der alles verzeiht. Schnitzlers Leutnant Gustl will sich das Leben nehmen, weil einer sich ungerächt an ihm vergriffen hat, mag das auch kein anderer gesehen haben. Noch wenn den Beleidiger in der Nacht der Schlag träfe, will er's tun. „Ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock

trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt!" Wirklich trifft den Beleidiger der Schlag und Leutnant Gustl bleibt dennoch am Leben. Alles Handeln verliert den Wesenszug des Beabsichtigten und Geplanten, es wird Zufall, wird abhängig vom Augenblick. Hofmannsthals Klytämnestra wehrt sich gegen das Wort „Tat":

Taten! Wir und Taten!
Was das für Worte sind. Bin ich denn noch,
die es getan? Und wenn! getan, getan!
Getan! was wirfst du mir da für ein Wort
in meine Zähne! Da stand er, von dem
du immer redest, da stand er und da
stand ich und dort Aegisth und aus den Augen
die Blicke trafen sich: da war es doch
noch nicht geschehn! und dann veränderte
sich deines Vaters Blick im Sterben so
langsam und gräßlich, aber immer noch
in meinem hängend — und da war's geschehn:
Dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher,
dann war's vorbei — dazwischen hab ich nichts
getan.

Heinz Mertens bietet und deutet diese und andere Belege für das passive Verhalten der unheldenhaften Menschen aus der Wiener Dichtung um 1900. Was hier nur angedeutet ist, wird von Mertens gründlichst dargelegt.

Soll bei Schnitzler Leutnant Gustl, soll bei Hofmannsthal Klytämnestra sich als unsittlich enthüllen? Der Impressionismus ist eine Kunst des Treffens und nicht des Wertens, er unterdrückt grundsätzlich die Unterscheidung von gut und schlecht. Er zieht damit die letzten Folgerungen aus dem Materialismus und gibt sich nicht den Selbsttäuschungen hin, die den Trägern materialistischer Weltansicht unterliefen, wenn sie meinten, mit materialistischen Denkmitteln noch einen sittlichen Maßstab herstellen zu können. Wer als Künstler das Leben treffen will, dem darf in irgendwelchem Sinn noch Künstlerfreude am Reichtum des Daseins zugemutet werden. Etwas von solcher Künstlerfreude wirkt sich notwendig auch bei den Wiener Impressionisten aus, wenn sie gefährlichste Augenblicke im Spiel der Seelenvorgänge erfassen, den Augenblick vor allem, in dem ein verhältnismäßig einwandfreier Mensch sein eigenes Fühlen ins Verbrecherische hinabsinken sieht. Mag alles sich auch nur in seinem Innenleben abspielen, mag es nie zu einem wirklichen Verbrechen kommen, er wird sich doch bewußt, in Gedanken vor Verbrechen nicht zurückzuscheuen. Die ganze Richtung, die den Helden um alle Heldenhaftigkeit kommen ließ, näherte sich trotzdem mehr und mehr dem Standpunkt des Kammerdieners, vor dem kein Held als Held besteht. Sehr fühlbar ist das schon in „Dantons Tod" von Büchner. Im Wiener Impressionismus ist vollends ein Blickpunkt errungen, von dem aus den Menschen nur scheinsittliche Haltung und demgemäß die Neigung zu jedem Verbrechen bleibt. Er hält diesen Blickpunkt mindestens unbedingter fest als die Impressionisten anderer Länder; gewiß nehmen auch sie ihn gelegentlich auf.

Die nichtwertende Spiegelung, die dem Impressionismus Gesetz war, läßt die Entscheidung offen, ob, eine Unsittlichkeit nur im Geheimen sich selbst zu gestehen, nicht vielleicht auf ein ernsteres sittliches Gefühl deute als das pharisäische Bewußtsein anderer, die sich selbst nie zugeben würden, wieweit auch in ihnen hinter der Maske sittlicher Haltung sich widersittliche Antriebe bergen. Kürzer gesagt, wäre der Impressionismus ebenso als Aufrufer zur Sittlichkeit wie als Entschuldiger der Unsittlichkeit zu deuten. Nur in ganz seltenen Fällen drückt er sich selbst klar genug aus, um erkennen zu lassen, was er schätzt und was er nicht schätzt. Ihm blieb, als eines Tages vom Expressionismus die Forderung nach einem klaren Ja und klaren Nein im Bewerten der Menschen erhoben wurde, die Möglichkeit, zu behaupten, daß die ganze impressionistische Darstellung sittlicher Minderwertigkeit ihrem Zeitalter nur einen schreckenden Spiegel vorhalten wollte. War aber nicht eigentlich die wahre Wurzel solcher Doppeldeutigkeit die Angst vor Verantwortung? Diese Angst konnte, wie bei Professor Bernhardi, immer noch auf überstarkem Verantwortungsgefühl und nicht auf Schwäche beruhen.

Der Gesamteindruck war freilich, daß grundsätzlich alles höhergestimmte Fühlen dem Menschen abgestritten und sein ganzes Handeln auf niedrigste Triebe zurückgeführt wurde. Es war kein Zufall, daß in der Zeit, die den Wiener Dichter noch unbedingter als seine Genossen aus andern Ländern zu einem rücksichtslosen Entschleierer der Schwächen des Menschen machte, in Wien selbst eine Seelenlehre auftrat, für die ohne Einschränkung alle Betätigung des Menschen im wachen Zustand und im Traum nur Ergebnis seiner Geschlechtstriebe war.



198. Handschrift Arthur Schnitzlers. Der Anfang der Novelle „Leutnant Gustl"

Sigmund Freud wollte zunächst Nervenerkrankungen heilen. Die Hemmungen, an denen der Nervöse leidet, enthüllten sich ihm als Ergebnis einer frühen allerstärksten Hemmung, die bedingt war durch die übliche Erziehung. Die Kulturentwicklung war seit langem darauf ausgegangen, den Geschlechtstrieb zu verurteilen, nach Kräften seine Wirkung auszuschalten, ihn wie etwas Unsittliches erscheinen zu lassen. Schon dem Kinde wurde diese Auffassung eingeprägt. Die frühe Unterdrückung des Naturtriebs wurde für die Seele des Menschen zu einer Wunde, die, ihm selbst unbewußt, ihm dauernd Schmerzen eintrug. Ihre Träger waren die Nerven. Die leidenden Nerven gesund zu machen, galt es also nur, den Menschen über die Ursachen seiner Nervenleiden aufzuklären, die „Verdrängung" aufzuheben, die dem natürlichen Trieb von früh auf zugemutet worden war. Wirklich glückten auf diesem Wege erstaunliche Heilerfolge. Der natürliche Trieb indes wurde von Freud durchaus nicht mit Rousseau und mit dem 18. Jahrhundert als etwas Gesundes erfaßt, das durch den Seelenarzt zu seinem Recht kommen müsse. Im Gegenteil war für Freud jegliche Perversität im Kinde angelegt. Die Geschlechtssinnlichkeit, die für ihn an entscheidende Stelle des Seelenlebens rückte, die „Libido", mußte diesmal alle Verklärung aufgeben, die ihr im frühen Materialismus des 19. Jahrhunderts und besonders durch Heines Kampf für Sensualismus und Hellenismus zuteil geworden war. Das Perverse des kindlichen Geschlechtstriebs nachzuweisen, war vor allem die Aufdeckung des sogenannten Ödipuskomplexes bemüht: Durch Libido verbunden sei schon das neugeborene Kind mit der Mutter, und wie in der Bindung von Mutter und Kind geschlechtliche Zuneigung sich betätige, so stamme gleichfalls aus solcher frühen Libido der Gegensatz zwischen Kind und Vater. Schon der Ausdruck „Ödipuskomplex" verrät die



199. Arthur Schnitzler. Photographie



200. Sigmund Freud. Photographie

Bedeutung, die der Ansicht Freuds im Gebiet des Deutens von Dichtung erstehen mußte. Schüler Freuds machten sich eifrig an den Nachweis, wieweit in den Motiven der Weltdichtung (nicht bloß in dem Motiv von Ödipus und Jokaste, dann in seiner weitverzweigten Verwandtschaft), wieweit vollends im künstlerischen Schaffen des Dichters Libido sich mit ihren perversen Neigungen auslebe. Es ergab sich auf Schritt und Tritt, daß ein Dichter, der ein sittlich Höchstes aus seiner Seele holen und in ein Kunstwerk bannen wollte, ahnungslos nur seine Libido ins Werk gesetzt hatte. Konnte Großgemeintes und Großerscheinendes kammerdienerhafter ins Niedrige und Verwerfliche übersetzt werden? Aufgabe der Erforschung von Dichtung, von Kunst überhaupt wurde, aus dem Kunstwerk die Stellen herauszuholen, an denen sich ungewollt die Libido des Künstlers verriet. Fast hämisch wurde ihm vorgehalten, er habe trotz allen seinen großen Wortgebärden nur ein Zeugnis abgelegt für seine eigene Perversität.

Zufall ist es nicht, daß Arthur Schnitzler als Wiener Nervenarzt von Beruf seine Motive wählte und dabei dauernd Entlarvungen vornahm. Er stand mit Freud und mit Freuds Schule in naher Fühlung. Die geschlechtliche Gebundenheit seiner Menschen mit ihrer Neigung zum Perversen ist ein wichtiger Brennpunkt seines Schaffens. Noch unbedingter als andern Dichtern der Zeit gilt ihm, was der Mann will und tut, nur als Ergebnis der Libido, die ihn an das Weib bindet. Sogar Gerhart Hauptmann wird von Schnitzler an dieser Stelle weit überholt. Schnitzlers Männer sind sich solcher Sklaverei bewußt. Shakespeare hat einmal einen Helden gezeichnet, der an ein dämonisches Weib sinnlich gebunden ist und durch sie zugrunde geht: Antonius. Gerhart Hauptmann wandelt das Motiv mehrfach ab. Männer aus Schnitzlers Dichtung überholen Shakespeares Antonius, indem sie ihren Sinnen willig gleiche Versklavung zumuten, aber gerade durch solche Versklavung die Kraft gewinnen, zu leisten, was sie leisten wollen.

Passivität ergibt sich dem Wiener Impressionismus auch hier. Widerstand gegen die Wünsche der Sinne wird nicht versucht. Der entscheidende Grundzug eines nichtaktiven Verhaltens besteht auch in der Wortkunst des impressionistischen Dichters. Sie bewährt die Neigung zur Passivität in den grammatischen Kategorien, die sie bevorzugt. Luise Thon erweist solche Neigung mit einer Fülle von Belegen. Es geht nicht an, schlechthin das Verbum zur eigentlichen Ausdrucksform der Tatenfreude, das Nomen zu dem einer willig leidenden Hinnahme der Welt zu stempeln. Die nominalen Formen des Verbs geben so gut wie das Nomen selbst Aktivität auf, das Partizip also und der Infinitiv, vollends das substantivierte Verbum. Aber völliges Verzichten auf das Verb kennzeichnet Gleiches noch stärker. So heißt es bei Arno Holz: „Rote Dächer! Aus den Schornsteinen, hier und da, Rauch, Oben, hoch, in sonniger Luft, ab und zu, Tauben.“ Bei Dauthendey: „In tauiger Nacktheit eine junge Wiese, dünne silberne Stämme nackt, kühle Blütenblässe in der Luft.“ Bei Schlaf: „Der

Bach: licht und klar wie Rheinwein über die runden Kiesel mit weißem Schaum um den schwarzen Block herum." Bei Liliencron:

> Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
> Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
> Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
> An den Rädern Gebell . . .

Wird gleichwohl ein Verbum verwertet, so erscheint es in der Form des Partizips. Bei Holz: „Unter mir, steil, der Hof, hinter mir, weggeworfen, ein Buch." „Aus einem Fenster, schwellend, die Töne einer Geige. . ." „Vor mir, glitzernd, der Kanal: den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukelnd." Oder auch in der Form des Infinitivs, wie bei Schlaf: „Drinnen, dumpf, das Stöhnen und Keuchen einer Maschine." Bei Schnitzler: „Wagenrasseln auf den Straßen, Pfeifen und Klingeln des Trams, das schwere Rollen eines Eisenbahnzuges auf der Brücke über ihnen." Auch die Neigung, an die Stelle aktiver Verbform die passive zu setzen, gehört hierher. Fühlbarer aber wird die Passivität noch, wenn der Impressionist nicht sagt „Ich schließe die Augen," sondern „Die Augen schließen sich mir", wenn sich Mäuler breitziehen, geballte Fäuste sich auseinandertun und sich in die Hosentaschen versenken. Entwertung des Verbs und seiner Aktivität ist es auch, wenn es in ein Hilfsverb mit abhängigem Substantiv verwandelt wird, wenn statt „sie empfand Langeweile" erscheint: „sie hatte . . . eine Empfindung der Langeweile." So hat man in impressionistischer Dichtung ein Gefühl von Beschämung, hat der Lärm etwas Verwirrendes. All diese Entaktivierung des Verbs macht sich in ihrer künstlerischen Wirkung noch fühlbarer, wenn neben sie die überstarke Bewegtheit und Spannkraft tritt, die in expressionistischer Dichtung dem Verbum zuteil wird.

4. Erzählung

In der Zeit vom Beginn des Naturalismus bis zu den ersten Erfolgen des Expressionismus erscheint in raschem Nacheinander eine lange Reihe deutscher Romane. Sie bedeuten der Welt viel. Man meint, eine Fülle von Meisterwerken der Erzählungskunst hinzugewonnen zu haben. Für überholt gilt, was von dem deutschen Realismus geboten worden war. Eines Tags ergibt sich ein Rückschlag. Der Drang nach aufstachelnder Knappheit, die den Stoff kraftvoll zusammenballt, kehrt im Expressionismus sich gegen die umfangreiche Gestalt des Romans. Nur noch die Novelle entspricht dem Formwillen des Augenblicks, gewinnt auch bedeutungsvolle neue Eigenheiten des Ausdrucks. Zeitweilig konnte man meinen, der Roman werde überhaupt aus dem Gebiet höherer Dichtung ausscheiden. Doch nach dem Zusammenbruch des Expressionismus geht der Roman unentwegt seine Bahn weiter, nimmt sogar das Recht für sich in Anspruch, noch umfangreicher zu sein als je im Impressionismus. Viel von dem, was um 1900 Brauch des Erzählens gewesen war, lebt jetzt fort. Neues tritt hinzu, doch alte wie neue Züge schützen den Roman nicht gegen den Vorwurf, er steige herab von der Höhe, die er im deutschen Realismus erreicht hatte. Endlich erklärt ein guter Kenner der Weltliteratur, schon der Roman des Naturalismus und des Impressionismus sei nur ein Rückschritt gewesen und habe die Höhe nicht wahren können, die von den großen Realisten erstiegen worden war, von einzelnen, wie von Raabe, sogar noch nach 1885, also unmittelbar neben den einst vielgepriesenen Vorstößen der Erzähler aus der Zeit um 1900.

Auch wer nicht geneigt ist, über deutsche Dichtung seit 1885 gleich unbedingt den Stab zu brechen, muß zugeben, daß die Zahl der Meisterwerke dieses Zeitalters minder umfangreich ist, als man aus nächster





Thomas Mann. Radierung von Max Liebermann.
Mit Genehmigung des Künstlers.

Nähe geglaubt hatte. Wirklich große und wertvolle Romane entstehen nicht zu Dutzenden in rascher Abfolge. Gerade im Umkreis des Romans gilt den unmittelbaren Zeitgenossen manches mindestens als bedeutungsvoll, was nach einiger Zeit mit Recht vergessen wird. Unter den etwa dreihundert Besprechungen, die am Ende des 18. Jahrhunderts Wilhelm Schlegel in der Jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung" erscheinen ließ, setzen sich sehr viele mit den Lieblingsromanen des Augenblicks auseinander. Sie wären minder feinsinnig, hätte Karoline Schlegel nicht ihrem Gatten beigestanden. Heute darf zugestanden werden, daß fast alle diese Arbeit der beiden zwecklos vertan war. Längst sind ja die hier gewerteten Romane aus dem Gesichtskreis der Nachwelt entschwunden. Wir aber stehen den Romanen aus der Zeit um 1900 wohl noch zu nahe, um sauber scheiden zu können, was unbedenklich vergessen werden darf, was hingegen im rechten Dienst deutscher Bildung der Nachwelt erhalten bleiben soll. Erschwert wird solche Sonderung durch Neudrucke geschäftsgewandter Verleger, die den oder jenen Roman in umfangreicher Auflage zu neuem Leben erwecken, weil er dem Bedürfnis des Augenblicks entgegenzukommen scheint.

Ist man sich einmal bewußt, daß der deutsche Roman seit dem Beginn des Naturalismus minder Großes geleistet hat, als einst angenommen wurde, gibt man bei aller Anerkennung des Geleisteten willig zu, daß es zwar über den großen Realismus hinausführt, ihn aber nur selten in den Schatten stellt: so begreift man noch weniger den Glauben, aus dem heraus die naturalistischen Erzähler ans Werk gingen. Waren sie doch überzeugt, das Ausland, voran Franzosen und Russen, dann aber auch Skandinavier, hätten in der Erzählung einen Gipfel der Kunst erreicht, der mächtig über alles Deutsche emporrage. Sie dachten, alles was von deutscher Erzählung vorlag, überwinden zu können, schon indem sie sich das Ausland zum Muster nahmen und ihm nacheiferten. Bald war zu erkennen, daß der neue naturalistische deutsche Erzähler wohl einzelnes bot, was in älterer deutscher Dichtung nicht oder kaum anzutreffen war. Es entsprach den ausländischen Anregungen. Allein ein ganzes Werk, das auch nur von ferne mit den Erzählungen der deutschen Realisten vom Schlage Kellers oder Raabes hätte wetteifern dürfen, ist in der Frühzeit des deutschen Naturalismus nicht entstanden. Das Neue vollends, das hinzugewonnen werden sollte, fand nicht in der Hand der jungen Dichter, sondern in der des greisen Fontane seine rechte Erfüllung, war mithin schon erreicht, als man noch unsicher eine neue Erzählungskunst ertastete.

Hinter den großen Romandichtern des Auslands blieb man vollends zurück. Standen ihnen doch Wege offen, die dem Deutschen sich auch jetzt noch kaum aufgetan haben, ihm aus zwingenden Gründen verschlossen zu sein scheinen. Der französische Erzähler gewann früh einen Leserkreis, der weit über die Grenze Frankreichs reichte, weil er die alte einheitliche Kultur Frankreichs, die den anderen Völkern längst als bindendes Vorbild galt, in seiner Dichtung vertrat. In den Romanen der Russen spiegelte sich das ganze große und gewaltige Rußland. Welche deutsche Erzählung umfaßt in verwandtem Sinn das gesamte deutsche Wesen? Deutscher Partikularismus, deutsche „Landsmannschaftsucht" (wie Turnvater Jahn es nannte) hindert von vornherein den deutschen Roman, Ausdruck des ganzen Deutschtums zu werden. Im weiteren Wortsinn war und ist deutsche Erzählung fast immer Heimatkunst, besonders nach Goethe, der in den „Lehrjahren" wie in den „Wahlverwandtschaften" grundsätzlich deutsches Leben von allgemeinerer Prägung, nicht bloß örtlich bedingtes darstellte, nachdem schon sein „Werther" einen Ton getroffen hatte, der noch dem Nichtdeutschen vertraut klang. (Paul Heyse setzte sich ähnliche Ziele, wenn er seine Erzählungen in kosmopolitischer Bildungswelt sich abspielen ließ.) Erzählt der französische Roman vom Leben in Paris, so darf er beanspruchen, dem gesamten Wesen der Franzosen Ausdruck zu geben. Nur wenig anders verhält es sich mit dem englischen Roman, der in London spielt. Auch heute ist Berlin noch lange nicht in gleichem Maß geistiger Mittelpunkt und Spiegel des gesamten Deutschtums geworden, ist das heute vielleicht noch weniger als um 1900. Je stärker sich in



deutscher Erzählung, aber auch im Drama, die einzelnen deutschen Stämme fühlbar machen, desto ungewohntere Ansprüche stellen sich dem ausländischen Leser, aber auch dem deutschen, wenn er nicht gerade dem einen Stamm angehört, der in der einzelnen Dichtung zu Wort kommt. Gilt es doch, sich bald mit dem Wesen des Norddeutschen, bald mit dem des Süddeutschen vertraut zu machen, bald mit Berliner, bald mit Wiener Art, mit Bayrischem, Rheinischem, Schlesischem, Schweizerischem, mit dem Menschentum auf norddeutscher Heide oder von der Waterkant. Von solchem Standpunkt läßt sich mit französischer und englischer Dichtung nicht wetteifern, auch nicht mit russischer. Was von Tolstoi oder Dostojewski erzählt wird, eröffnet eine Weite des Hintergrunds, die in gleichem Maße nicht einmal bei Balzac oder bei Dickens besteht. Kurzsichtiger als alle diese Ausländer müssen die deutschen Erzähler wirken, besonders auf den Ausländer. In dieser Tatsache ruht zum guten Teil der Vorzug, der auch von Deutschen den großen ausländischen Erzählern zuerkannt wird. Oder ist etwa anderes gemeint, wenn Tolstois Lebenswerk als Epos des Russentums bezeichnet wird? Verwandte Kraft epischen Umspannens erreicht der deutsche Erzähler so gut wie nie, seine Vorzüge sind an anderer Stelle zu suchen. Die Naturalisten engten von vornherein ihr Stoffgebiet zu willig ein, als daß sie an der entscheidendsten Stelle ihren ausländischen Vorbildern hätten nahekommen können. Das Wesen dieser Vorbilder hatten sie überhaupt nur wenig erfaßt.

Die Mißverständnisse, denen zur Zeit des beginnenden Naturalismus die ausländische Dichtung unterlag, wirkten sich stark in der Erzählung aus. Man wollte erzählen, wie Zola es gefordert und künstlerisch geleistet hatte, wollte den Tolstoi und Dostojewski nacheifern und blieb doch nur bei einzelnen Griffen stehen, die durch solche Vorbilder empfohlen zu sein schienen, kam nicht an diese Vorbilder heran; am wenigsten in den Anfängen. Dauerte es doch zuweilen recht lange, ehe ein wirklich neuerer Brauch der ausländischen Erzählung entdeckt und übernommen wurde. Zuerst sah man die Aufgabe fast nur von der Seite des Stoffs. Wesentliches der künstlerischen Gestaltung kam spät zu seinem Recht.

Das Ungewohnte im Stoff der ausländischen Erzähler wirkte so stark, daß zunächst nur eine Erweiterung des gewohnten Stoffgebiets nötig schien. Wirklich trat seitdem Häßliches, Bedrückendes, Empörendes, Abschreckendes hinzu. Das gilt nicht bloß vom Frühnaturalismus. (Trotz gelegentlicher Gegenbewegung blieb dies Bedürfnis nach dem Häßlichen und mit ihm die Gebietserweiterung des Häßlichen innerhalb der Erzählung bis in unsere Tage bestehen, zuletzt gefördert noch durch den Expressionismus, ja auch durch die „Neue Sachlichkeit".) Armeleutekunst allein galt als das Wahre. Hatte in viel früheren Zeiten sie sich schon innerhalb deutscher Dichtung gezeigt, jetzt war sie an der Tagesordnung. Zola und Dostojewski schienen sie zu empfehlen. Zola selbst versicherte vielmehr, der Naturalismus, wie er ihn sah, sei auch in höherer gesellschaftlicher Schicht, mithin in einer minder häßlichen Umwelt durchzusetzen. Bestätigt wurde dies Wort Zolas endlich auch in Deutschland. Als man fand, Thomas Manns „Buddenbrooks" seien der eigentliche und beste deutsche naturalistische Roman, war auch hier endlich der Wahn widerlegt, Naturalismus habe sich nur in der häßlichen Welt der Mittellosen oder gar der Verbrecher zu bewegen.

Den Ansprüchen, die der „roman expérimental" Zolas erhob, wurden die frühen Vorkämpfer des deutschen Naturalismus noch aus anderen Gründen nicht gerecht. Sie reichten nicht heran an ein Beobachtungsgenie, wie es Zola war, ihnen fehlte auch der unermüdliche, zähe Fleiß, durch den Zola, ähnlich wie seine Wegweiser Flaubert und die Goncourt, sich genaue Kenntnis verschiedenster „milieux" erobert hatte. Einmal, in dem Bande „L'œuvre" der „Rougon-Macquart", verweilte Zola auf dem Boden, der ihm von vornherein der geläufigste



war: in der umstürzlustigen Künstler- und Schriftstellerwelt. Unzweideutiger konnte fast der gesamte frühe naturalistische Roman nicht bezeugen, daß er auf vollen Wettbewerb mit Zola verzichtete, als durch die willige Einschränkung auf das Gebiet der Literatur- und Kunstbohème. Zola hätte nie zugegeben, der naturalistische Dichter habe nur von sich und seinesgleichen zu reden, um die Aufgaben des naturalistischen Romans zu lösen. Selbst Conradi nahm das nicht anders als Konrad Alberti oder Karl Bleibtreu oder sogar M. G. Conrad. Noch Wilhelm von Polenz bot in seinem Roman ,,Wurzellocker" (1902) ein an sich wertvolles Stück Literaturgeschichte der Zeit. Man berichtete von sich selber und von seinen Gegnern, man gab an, was an der Zeit war, wie es erreicht werden sollte, und wie solchem Streben Gegnerschaft erstand, nicht zuletzt durch die seelische Artung oder Entartung der Vorkämpfer des Neuen. Überholt wurde das durch Walther Siegfrieds Roman ,,Tino Moralt" (1890). Dankte indes dies Werk die Vertiefung seines Gehalts nicht eigentlich der Tatsache, daß es von einem Schweizer stammt, der in fühlbarem Wettbewerb mit dem ,,Grünen Heinrich" vergebliches Ringen nach großer und echter Kunst schilderte? An ,,Tino Moralt" erweist sich, in welchem Umfang schon Keller erzählt, was jetzt erzählt werden sollte. In einer Welt, die inzwischen sich weiterentwickelt und neue Formen angenommen hatte, war nur durchzuführen, was sich bei Keller schon anbahnte.



201. Otto Julius Bierbaum.
Karikatur von Olaf Gulbransson

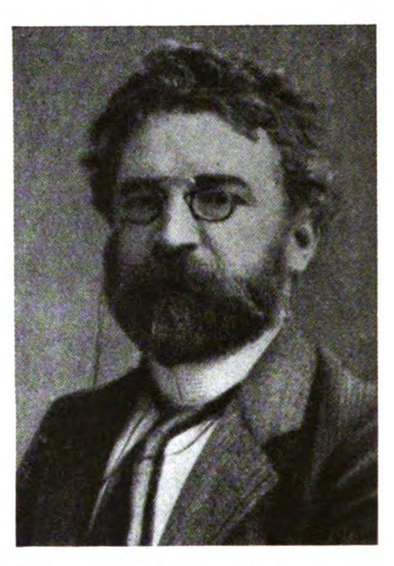
In Zolas Buch ,,L'œuvre" tritt der Dichter selbst unter anderem Namen auf; weitere Gestalten des Romans sind unschwer als Abbilder von Zolas Kunstgenossen zu erkennen. Es lag nahe, daß Erzählungen aus der deutschen naturalistischen Bohème Schlüsseldichtung wurden. Bald ging man fast grundsätzlich auf Schlüsselromane aus. So bot Otto Julius Bierbaum zuerst seinen ,,Stilpe"; persönlich gehässiger wurde sein ,,Prinz Kuckuck". Heinrich Mann hielt sich zum Teil an dieselben Vertreter von neuerer Kunst und Dichtung und entwarf von ihnen in seinen Romanen wenig schmeichelhafte Abbilder, hier wie stets geneigt, Krankhaftes im Geschlechtsleben überstark zu betonen.

,,Tino Moralt" ist wie der ,,Grüne Heinrich" ein Bildungsroman und wie die erste Fassung von Kellers Werk Bericht von einer Entwicklung, die ein verneinendes Ergebnis hat. Der Schritt von bloßer Abspiegelung der Bohèmewelt, in der die Dichter selbst sich bewegten, zum Entwicklungsroman, der von Vorwärtsschreiten und Wachsen der Dichter zu berichten hatte, konnte erst später getan werden, als die Anfänge des Naturalismus längst überholt waren. Nun entstand Gehaltvolles, allerdings nicht aus übereifrigem Ringen nach naturalistischer Erzählungsform. Erst am Anfang des 20. Jahrhunderts erschienen nacheinander Felix Hollaenders ,,Weg des Thomas Truck", Paul Ernsts ,,Schmaler Weg zum Glück", Hermann Hesses ,,Peter Camenzind" und Cäsar Flaischlens ,,Jost Seyfried". Alle diese Werke beseelt ein dringendes Verlangen, den Sinn des Daseins zu erfassen und aus mehr oder minder bewegten Anfängen solchem Ziel sich zu nähern. Auch sie bleiben noch wichtige Zeugnisse für die Zustände deutscher Jugend und deutscher Dichtung in naturalistischer Zeit. Doch sie wollen nicht nur naturalistisch Menschen und Menschenleben abzeichnen. Wenn im strengeren Sinn von materialistischer Weltanschauung kaum die Rede sein darf, so kündigt sich in diesen Romanen doch deutlich der Wunsch an, eine Weltanschauung und in ihr eine sittliche Haltung zu finden, die dem materialistischen Wesen des Naturalismus entsprach. Paul Ernst rang sich schon bewußter empor aus materialistischen Voraussetzungen; der Weg seiner Entwick-



202. Hermann Hesse. Photographie

lung deutete sich in seinem Bildungsroman minder durch den Bericht als durch Einlagen an, die seinem künstlerischen Bedürfnis entgegenkamen, Novellen einem Rahmen einzuordnen, und dadurch seiner auserlesenen Fähigkeit für Gestaltung von Novellen Raum schafften. Hesse bietet im höchsten Sinn Einblicke in das Werden eines Dichters; es ist durch die Zeit bedingt, aber kaum mit dem Leben und Treiben des naturalistischen Schriftstellerkreises verbunden. „Peter Camenzind" ist Besseres als ein Beitrag zur Literaturgeschichte.



203. Paul Ernst. Photographie

Zum Ruhm eines großen Teils dieser Romane gereicht, daß sie nicht bloß den Kampf vorführen um die Dichtung der Zeit, den Anteil der einzelnen an diesem Kampf, die Auseinandersetzungen, die innerhalb der Genossen sich abspielten und auf innere Gegensätze deuteten. Unter verwandten Verhältnissen hatte die Dichterjugend auch in früheren Zeiten sich selbst und ihre innersten Bedürfnisse, nicht bloß die künstlerischen, auszusprechen gestrebt. Wie jetzt die Jugend Welt und Menschen sah, was an Hoffnung und Sehnsucht in ihr bestand, wie viel Hemmung sich ihr dank den Verfallneigungen der Zeit ergab, wie trotzdem frohe Zuversicht auf ein Vorwärtsschreiten und Emporsteigen bestand: all das meldet sich noch greifbarer in den Romanen an als im gleichzeitigen Drama. Es ruht in der Zuversicht, daß neues Menschentum sich durchsetze, noch wenn der einzelne erliegt. So gedacht waren die ersten Erzählungen Jakob Wassermanns, etwa „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs" (1900). Der Widerstand, auf den solche Erzählungen stießen, erhärtete nur Stärke und Bedeutung des Gefühls ihrer Verfasser, in einer gewandelten Welt auch ein gewandeltes Verhältnis zum Leben durchzusetzen.

Das Bedürfnis, auf Zola sich zu berufen, blieb in dem Bereich deutscher Dichtung bestehen, das ausdrücklich dem Ausland widersagte. Gerade am Roman des Zeitalters läßt sich auf der einen Seite beobachten, wie überwillig der Deutsche sich dem Vorbild des Auslands unterwarf, und auf der andern Seite verstehen, daß früher oder später ein Gegenstoß einsetzen mußte, der den deutschen Dichter zu größerer Selbständigkeit hinlenkte und ihn vom Ausland minder abhängig machte. Ihn führte die „Heimatkunst". Ihr eigentliches Gebiet war und blieb der Roman. Sie nahm auf, was schon früh der Realismus forderte, als er deutsches Dichten von den Stoffen der Franzosen, etwa Balzacs, ablenkte. Den Verhältnissen, die sich inzwischen herausgebildet hatten, entsprach es, daß die Heimatkunst ihre Spitze gegen die großen Städte, zunächst gegen Berlin richtete. In ihnen hatte man am unbedingtesten dem Ausland gehuldigt; darum wollte die Heimatkunst wieder zu Stätten zurückführen, an denen deutsches Leben und deutsches Fühlen noch ungebrochener und unbeeinträchtigter walteten. Lange vor dem Kampf, den der Expressionismus gegen die Groß- und Weltstadt führte, wehrte sich die Heimatkunst gegen das Großstadtleben; sie stellte ihm das Persönliche und Eigenwilligere unberührter deutscher Landschaft entgegen. Um so wichtiger bleibt, daß die Heimatkunst dennoch Bräuche der ausländischen Erzählung nicht entbehren konnte, sie vielmehr sogar zuerst grundsätzlich durchführte.

Es war notwendig, daß Heimatkunst nicht nur die Kleinstadt, daß sie vor allem das Dorf aufsuchte und vom Bauernleben erzählte. So setzte die Heimatkunst fort, was längst durch die Dorfgeschichte geleistet worden war. Die Dorfgeschichte kam ja fast durchweg dem ausgeprägten Persönlichkeitsdrang der Deutschen entgegen und gestaltete sich schon in ihren frühen Anfängen zu einem wertvollen Mittel, den Unterschied deutscher Stämme, ihrer Lebensgebräuche und ihres Lebensgefühls kennbar zu machen. Gotthelfs Deutschschweizer, Immermanns Westfalen, Auerbachs Schwarzwäldler schieden sich deutlich voneinander ab. Wieder andere Züge und andere Lebensvoraussetzungen hatten die Menschen der Bauerngeschichten aus den bayrischen und österreichischen Ostalpen. Mitteldeutschland, auch deutscher Norden zeigte sich in gleichem Sinne. So erfüllte die Dorfgeschichte, lange ehe das Wort Heimatkunst ausgegeben wurde, die schwere und heute noch dringliche Aufgabe, Deutsche den Deutschen näherzubringen und verständlich zu machen. Die Heimatkunst gewann neue Gebiete hinzu und legte den Wert ihrer Arbeit in eine Echtheit der Abspiegelung, wie sie bei Gotthelf, weit weniger bei anderen Vertretern der Dorfgeschichte bestand. Gefördert wurde dies Streben durch die Verschärfung und Vertiefung, die vom französischen Naturalismus dem Beobachten gewonnen worden war. Wirklich galt es nur, ein Milieu nach Zolas Vorschrift mit scharfen Augen zu sehen und wiederzugeben. Zola hatte sogar eine echtfranzösische Dorfgeschichte in seine „Rougon-Macquart" aufgenommen. So stellte sich trotz allem ein Zusammenhang zwischen deutscher Heimatkunst und ausländischem Erzählen her. Ihn bezeugt auch die Breite der Darstellung, das lange Verweilen bei einzelnen Augenblicken und bei einzelnen Gegenständen. Doch noch viel auffälligere Übernahme künstlerischer Bräuche Zolas setzte sich in der Heimatkunst durch. Clara Viebig begann zwar schon, ehe ein Programm der Heimatkunst ausgegeben worden war. Sie bewährte sich als glückliche Finderin und gewann durch ihre Erzählungen aus der Eifel ein unbeschrittenes Gebiet dem deutschen Roman hinzu, der eine starkbetonte Landschaft und deren nicht minder eigenwillige Bewohner zum Gegenstand wählte. Nicht ganz so ursprünglich und neu war, was sie von den unmittelbaren Anwohnern des Rheins meldete. Andere, wie Alexander von Roberts, waren ihr da zuvorgekommen und hatten gleichfalls die ältere Rheinromantik durch sachlichere und poetisch minder verklärte Dichtung vom Leben am Rhein ersetzt. Clara Viebig gebührt der Ruhm, wesentliche und wichtige Züge von Zolas Erzählungskunst genauer erkannt zu haben als die frühen Naturalisten. Gewiß treibt Zola vielfach nur weiter, was ältere Franzosen schon im Dienst unromantisch-realistischer Darstellung erreicht hatten. Der ausgezeichnete Organisator Zola erhebt dann zu Grundsätzen, was von Flaubert und von den Goncourt erzielt worden war. Seine eigene Schöpfung bleibt, die Menge im Roman stark fühlbar zu machen. Er löste eine Aufgabe, die sich von Anfang an dem 19. Jahrhundert gestellt hatte. Der neue Kollektivismus mußte früher oder später auch in der Dichtung das In-



204. Umschlagzeichnung von Max Liebermann



205. René Schickele.
Gemälde von Fritz Rhein

dividuum in den Hintergrund rücken und neben ihm der Menge Platz schaffen. Im Drama führten das andere durch. Hauptmanns ,,Weber" überholten, was ältere Bühnendichtung in gleicher Absicht geleistet hatte.

In der Erzählung gelangte Otto Ludwig einmal zu einer pakkenden Verwertung der Menge. Zola drang weiter vor. Seine Romane gipfeln in den Augenblicken, die in der Menge etwas übermenschlich Großes dem Ablauf der Erzählung einfügen. Gigantisch bricht es sich Bahn und scheint alles Einzelmenschentum zu überwältigen. Es gewinnt in solcher Ballung zuweilen die Kraft eines Symbols; hemmungslos lebt sich aus, was unter der dünnen Schicht gesellschaftlicher Ordnung als unwiderstehlicher Gesamtwille brütet. Zola begnügt sich dabei nicht, aus zahllosen einzelnen ein riesiges apokalyptisches Tier zu formen; das Wesentliche seiner Kunst der Massendarstellung liegt im sorgsamen Vorbereiten. Längst sind uns einzelne Menschen bekannt, denen dann innerhalb der Menge das Wort verbleibt; indem jetzt der eine, dann der andre erlebt, handelt und redet, in stetem Wechsel, ersteht dauernd dem Leser das Gefühl, die ganze erlebende, handelnde und redende Menge vor sich zu haben. Clara Viebig nimmt solche Kunst gleich zu Beginn ihres ,,Weiberdorfs" auf und verwertet sie hier auch sonst. Ihr ,,Kreuz im Venn" gibt mit denselben Mitteln ein Bild der Springprozession von Echternach.

Noch anderes teilt die Heimatkunst mit Zola. Frenssens ,,Jörn Uhl" berichtet von Schlachten der Jahre 1870/71, ganz so wie Zola von der Schlacht bei Sedan. Diesmal setzte Zola nur fort, was schon bei Henri Beyle-Stendhal, was auch bei Tolstoi besteht (sogar schon in Grimmelshausens ,,Simplizissimus"): Verzicht auf ein Gesamtbild der Schlacht. Sie löst sich in eine Fülle einzelner kleiner Erlebnisse auf, deren Sinn und Bedeutung für das Ganze dem Erleber nicht klar wird. Die Riesenschlachten des Weltkriegs und der Kampf im Schützengraben ließen das gute Recht solcher Darstellungsweise unbestreitbar erscheinen. Sie wurde in neueren Kriegsromanen das Selbstverständliche, ja das Einzigmögliche.

Nicht von Zola, eher von den Goncourt stammt die Neigung der Heimatkunst, Echtheit des Berichts durch Mittel der Typographie zu bewähren. Einer erblickt an der Tür das Schild mit dem Namen des Mannes, den er aufsucht. Er klingelt und gibt eine Besuchskarte ab. Schild wie Besuchskarte werden in verkleinerter Nachbildung dem Bericht eingefügt. Oder Landkarten erläutern und machen greifbar, was an gleicher Stelle die Personen des Romans in der Landschaft mitmachen. Georg von Ompteda bietet nicht als einziger dergleichen; am weitesten ging er, als er den erfundenen Stammbaum des Adelsgeschlechts, von dessen Schicksalen er erzählte, im engen Anschluß an die Druckgestalt des Gothaischen Adelskalenders einem Roman anfügte. Zola meidet dergleichen, es lag aber in der Richtung der Wissenschaftlichkeit, die er dem Roman vorschrieb. In schlichterer Form erscheint ein Stammbaum auch in den ,,Rougon-Macquart"; dem deutschen Familienroman wurde seitdem fast unentbehrlich, durch solchen Behelf leichtere Überschau zu schaffen.

Ompteda erzählte vom Adel Sachsens. Nicht wie die François ging er in die Vergangenheit zurück, sondern verharrte in der Gegenwart. Auch er wollte ,,Bodenständiges" bringen. Das Wort wurde im Zeitalter der Heimatkunst geläufig, ließ sich aber schon auf Älteres anwenden. War denn nicht sogar vieles grundsätzlich bodenständig gewesen, was von der Heimatkunst befehdet wurde? Bodenständig ist, was bei Gerhart Hauptmann im Drama, auch in der Erzählung aus Schlesien berichtet wird; Bodenständigkeit war sogar Gesetz für die Wiener Impressionisten, die freilich im weiten Bereich einer Weltstadt verharrten und nicht mit der eigentlichen Heimatkunst in die Enge der Kleinstadt oder des Dorfes flüchteten; sie waren überzeugt, daß gerade eine Weltstadt, deren Wurzeln in fernster Vergangenheit

lagen und in deren Bauten immer noch Zeugnisse uralter Kultur bestanden, dem willigen Beobachter eine Überfülle bezeichnender und der Aufzeichnung werter Züge wies. Gleich vielen Dramen Sudermanns ist sein Roman „Frau Sorge", selbst der geschichtliche Roman „Der Katzensteg" bewußt im Sinne eines engumgrenzten deutschen Gebiets getönt: des fernsten Nordostens. Wieviel gerade „Frau Sorge" den Heimatdichtern gegeben hat, erweist sich an Frenssens „Jörn Uhl". Es waren Romane von der Entwicklung eines einzelnen. Solche Romanform taugte der Heimatkunst besonders gut, das erwies sich noch im Heimatroman der Schweiz. Ernst Zahn, J. C. Heer, Walther Siegfried schoben nicht mit Keller das Allgemein-Schweizerische, das Eidgenössische, in den Vordergrund, sondern die versteckten Eigenheiten einzelner Kantone und Orte. Friedrich Lienhard tat den Schritt von der längstbestehenden deutsch-elsässischen Dialektdichtung zu Erzählungen, die das Wesen des Elsässers bald in geschichtlicher Ferne, bald in der unmittelbaren Gegenwart, also bei der Auseinandersetzung mit dem Deutschen Reich und dem Preußentum, aufdeckten. René Schickele mußte bis in jüngste Zeit hinein, so neu und überraschend seine Kunst ist, in Lienhards Fahrwasser bleiben, auch nachdem die Weltgeschichte das Schicksal des Elsasses gründlichst umgestimmt hatte.



206. Gustav Frenssen. Gemälde von Nicolaus Bachmann
(Mit Genehmigung der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin.)

Nicht immer hielt sich die Heimatkunst auf gleicher Höhe. Sie sank herunter, sobald ihr Stoff geringeren Wert besaß. Sie flüchtete überwillig ins Triviale und fühlte sich dabei gerechtfertigt durch den Grundsatz der Heimatkunst, alles und jedes zu erschließen, was örtlich umgrenztes und örtlich bestimmtes deutsches Wesen heißen darf. Konnte der Gedanke der Heimatkunst schlimmer im Sande verlaufen, als wenn der Reihe nach eine Stadt nach der andern innerhalb eines Landschaftsgebietes vorgenommen und dabei Banausentum abgezeichnet wurde, das hier bestand? Wenn das Ausland solche Dichtung in die Hand bekam, lernte es wahrlich nicht den Deutschen des neuen Reichs achten. Auch die Schweiz mied nicht immer verwandte Abwege. Oder verweilte man beim Banausentum, um dessen Gesundheit gegen die Verfallzüge der Großstadtkultur auszuspielen?

Es war eine der Hauptabsichten der Vorkämpfer von Heimatkunst, auf deutschem Boden ungebrochenes Menschentum nachzuweisen und den Eindruck auszuschalten, die dekadenten Kaffeehausliteraten bezeichneten allein das deutsche Wesen, das für den Dichter noch in Betracht kam. Richtige Einsicht stand im Hintergrund. Seitdem das Bedürfnis erwacht ist, lieber hemmend dem Zug zum Verfall entgegenzutreten als auf Dekadenz zu pochen und sich ihrer zu freuen, lebt in der Dichtung manches weiter, was der Heimatkunst wichtig gewesen war. Doch gerade sie leistete nicht ihr Schlechtestes, indem sie mehr oder minder krankhaft belastete Menschen in dem eigentlichen Gebiet der Heimatkunst, auf dem Lande und in der Kleinstadt, fern von Berlin, zeichnete. Nächste Berührung mit Erzählern des Auslands ergab sich, die ihrerseits fast nur von dekadenten Menschen zu berichten hatten. Timm Kröger ist mit dem Dänen J. P. Jacobsen und mit dessen Erzählung „Niels Lyhne", diesem wohl wichtigsten und meistbeachteten Denkmal impressionistisch-passiven Verfallmenschentums, nahe verwandt. In der Schweiz setzte sich gegen das Ende des ersten Jahrzehnts im neuen Jahrhundert eine tiefgreifende Wandlung durch. Kurz vorher hatte der Schweizer noch auf seine Geistes-



207. Titel der „Geschichten“ von Robert Walser, gezeichnet von Karl Walser. Kurt Wolff-Verlag, München

gesundheit gepocht und etwa die Werke Ibsens, dann auch die seiner deutschen Nachfolge wie etwas völlig Fremdes, dem ungebrochenen Schweizer Leben Unverständliches gefaßt. Mochten andere Völker sich im Spiegel beschauen und sorgsam die Runzeln beobachten, die ein fortschreitender Verfall ihrem Antlitz aufgeprägt hatte, der Schweizer spottete über solche emsige Selbstbeobachtung und feierte auch in der Erzählung den Mann, der mit kräftiger Hand für das Wohl seines Vaterlands wirkt. Es lag nahe, daß solches Wirken auf Schweizer Boden sich in machtvollen Leistungen der Technik auslebte. Die Freude an der Wirklichkeit, die seit langem ein Merkmal des Dichtens der Schweizer war, erwies sich nun am liebsten im siegreichen Kampf der Technik gegen die Naturgewalten der Alpenlandschaft. Sogar ein Erzähler von der ungemeinen Feinfühligkeit Heinrich Federers wich diesem Stoffgebiet nicht aus, nur daß er auch von vergeblichem Kampf der Technik gegen die Natur meldete. Der Wandel in jüngster Schweizer Dichtung entwertete mit einem Schlag das wirklichkeitsfrohe Berichten von den technischen Errungenschaften der Schweizer. Robert Walser und Albert Steffen zählen zu den ersten Schweizer Dichtern, die in ihrer Heimat Neigungen Jacobsens, sogar Strindbergs aufweisen konnten. Wesentliches, ja Bezeichnendstes älterer Schweizer Art war mit einem Schlage aufgegeben. Im höchsten Sinn verschmelzen Erzählungen Jakob Schaffners das neue Lebensgefühl seiner Schweizer Heimat mit der beweglicheren, aber auch minder gesicherten Geisteshaltung der Reichsdeutschen. Sie erschloß sich ihm mehr und mehr, je tiefer, fern von der Heimat, er sich in Deutschland einlebte.

Im Rahmen des Stoffgebiets der Heimatkunst drang keiner gleich mutig hinab in die geheimsten Tiefen der Seele wie Hermann Stehr. In Gerhart und Carl Hauptmanns Schlesien ist er zu Hause. Auch die beiden Brüder Hauptmann erschließen schlesisches Menschentum mit seinen schwärmerisch-religiösen Gesichten. Unmittelbarer noch als Gerhart läßt Carl Hauptmann viel verspüren von dem Walten und Wogen schlesischer Phantasie. Von ihnen scheidet sich in Hermann Stehr ein Gestalter dämonischen, schier besessenen Menschentums. Meisterhaft schafft er Menschen, denen ein Gott um ihre Stirn ein ehern Band geschmiedet hat. Der Schlesier taugte für solche Absicht. Dann entdeckte Stehr Verwandtes auch anderswo.



208. Hermann Stehr. Zeichnung

Es blieb ein kühnes, nicht immer geglücktes Wagnis für den Schlesier



209. Ricarda Huch.
Photographie

Stehr, Menschen und Landschaft vom Niederrhein mit der Eindringlichkeit abzeichnen zu wollen, die sich im Umkreis seiner engeren Heimat auf lebenslange Beobachtung stützen durfte. Dennoch ist bei Stehr niemals überzeugender der Mensch gedeutet, dem das Leben Bestes und Höchstes hätte gewähren können, wäre er nicht, fast durch Zufälle, in seinem zerstörungslustigen Wesen bestärkt worden, dem Erbe, das er von seinen Vorfahren übernimmt. Sich und andere vernichtet er, nicht in leichtherzigem Spiel, zuweilen schier aus Gewissenhaftigkeit. Wenn er das beste Besitztum seiner Seele zerschlagen hat, bleibt ihm als Erlösung nur noch erkennendes Berichten seiner Irrwege und dann freiwilliger Tod. Der Gegenstand war für Stehr wichtig genug, ihn von zwei Blickpunkten in zwei selbständigen Romanen darzustellen: im „Heiligenhof" (1914) spricht der Erzähler allein; in „Peter Brindeisener" (1924) überläßt er den Bericht zum größten Teil einer Hauptgestalt des ersten Werks. Dieser Bericht ist zugleich erlösende Beichte. Wertvolle Einblicke in die Kunst Stehrs eröffnet ein Vergleich der beiden Bücher.

Etwas von den naturwissenschaftlichen Neigungen des Romans von Zola lebt noch in Stehrs Erzählungen fort. Sie kennzeichnen erblich belastete Menschen. Solcher Neigung kam der Familienroman entgegen. Es war nicht notwendig, ein weites Gebiet wie das der „Rougon-Macquart" zu umschreiten. Die Vererbungsfrage machte sich schon geltend, sobald in einem Familienroman das Nacheinander mehrerer Generationen vorzuführen war. Zola kennt eine Nachkommenschaft, die unter dem Druck der Umwelt sich auf der Höhe ihrer Vorfahren nicht erhalten kann, er kennt ebenso das Gegenteil, einen Aufstieg, der, begünstigt von der Umwelt, üble ererbte Seeleneigenheiten überwindet. Dem deutschen Roman wurde es am Jahrhundertende lieber und lieber, von Nachkommen zu berichten, in denen die Kraft ihrer Vorfahren mählich hemmungslosem Verfall weicht. Das war immer noch Dichtung im Sinne der Biologie. Sie hielt sich an die eine Erscheinung, die dem Zeitalter besonders fühlbar geworden war, an die Dekadenz. Greifbarer als je eine Dichtung vor ihm entwickelte solchen Abstieg der Roman Thomas Manns „Die Buddenbrooks" (1901).

In diesem erlesenen Werk kreuzen sich viele Linien geistiger und künstlerischer Art. Schon als Familienroman vertreten die „Buddenbrooks" eine Erzählungsgattung, die sich auch auf deutschem Boden immer stärker durchgesetzt hatte. Ricarda Huch neigte ihr von Anfang an zu und bot nicht nur in ihrem Erstling, den „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1892), ein meisterhaftes Bild des Gemeinsamen und Gegensätzlichen, das innerhalb einer Familie zwischen Alt und Jung wie zwischen den Vertretern einer einzelnen Generation besteht. Aus diesen Voraussetzungen entwickelt sich Tragik. Was zwischen Mann und Weib spielt, kommt ebenso zur Geltung wie das Verhältnis der Eltern zu den Kindern. In „Michael Unger" wirkt sich dann noch unmittelbarer als in „Ludolf Ursleu" der geistige und sittliche Abstieg einer Familie aus, ebenso aber berechtigter Widerstand der Jugend gegen das Alter.

Die deutsche wie die Schweizer Heimatkunst berichtet gern von verwandten Vorgängen in der Familie; feinfühlige Österreicher wie Emil Ertl und Otto Stoessl nahmen noch alles Reizvolle hinzu, das ein Schritt in ältere Zeit und Kultur ergeben konnte. Ähnlich wirkte in Berlin Georg Hermann, indem er jüdisches Familienleben nicht in der Gegenwart, sondern in der Biedermeierzeit darstellte. Zuletzt wurde der Familienroman immer mehr in den bezeichnenden Farben abgetönt, die sich an einzelnen Stellen deutscher Erde beobachten ließen. Die „Buddenbrooks" beharren gleichfalls völlig im engen Rahmen einer deutschen Hansestadt und ziehen anderes deutsches Land und dessen Menschen nur heran, um durch den Gegensatz das Wesen hanseatischer Patrizier genauer zu kennzeichnen. Dafür umspannen die Generationen dieses Romans eine weite Zeitstrecke: Biedermeierwelt macht sich dabei stark geltend. Der Weg der Fa-

210. Handschrift Ricarda Huchs. Anfang des Gedichts „Heroische Landschaft"

milie steigt von lebenbeherrschender Gesundheit herab bis zu einer Entartung, die dem Leben nicht mehr gewachsen ist. Dieser Abstieg ist zuweilen ein Aufstieg zu geistiger Verfeinerung und Vertiefung. So gerät die jüngere Welt nicht völlig ins Unrecht gegen das Alter, so wenig wie bei Ricarda Huch. Letzter Sproß der Familie und zugleich unbedingtester Vertreter zermürbter Kraft der Lebensbeherrschung ist ein Knabe, der früh dahingeht. Durch ihn schlägt sich eine Brücke von den „Buddenbrooks" zu einer abermals großen Anzahl mehr oder minder gleichgerichteter Erzählungen. Sie bezeichnen vielleicht das Zeitalter noch viel genauer als die bloßen Familienromane. Kinder tauchen auch früher in der Erzählung auf. Wilhelm Meisters Sohn Felix, in den „Lehrjahren" noch Kind, in den „Wanderjahren" schon heranwachsender Jüngling, enthüllt sich als ein kräftig Fortschreitender, fähig, Schwächen und bedenkliche Neigungen rasch zu überwinden. An ihm bewährt sich eine Erziehungskunst, die während des 18. Jahrhunderts angebahnt worden war. Das 19. Jahrhundert trieb solche Pädagogik weiter, zunächst im Sinn fester Führung der Jugend. Goethe hatte dem Erzieher empfohlen, das Persönliche seines Zöglings zu berücksichtigen. Auf gleicher Linie fortschreitend wurde individuelle Erziehung fast zu einem Lieblingsschlagwort des späteren 19. Jahrhunderts. Der Passivität des Impressionismus, der allen Wert dem Verstehen zuwies, entglitten allmählich die Zügel, wo es sich um zielbewußte Leitung der Jugend handelte. Der Verfall des Menschen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußte notwendigerweise am Kinde sich stark fühlbar machen. Statt es durch kräftiges Zupacken zu neuer Kraft aufzurufen, versenkte man sich liebevoll in die Hemmungszustände nervöser Kindheit, die in den rasch sich ausdehnenden Großstädten stärker und stärker sich durchsetzten. Etwas Wehleidiges, mindestens ein Verhätscheln des Wehleidigen wirkte sich in der großen Zahl der Dichtungen aus, die um 1900 vom Kind erzählen und seine Leiden erfühlen wollen. Abermals lockte es, Verständnis für Unverstandenes zu werben. Für die Gesamtheit war all dies Streben vertan. Man schwärmte von dem neueröffneten Jahrhundert des Kindes, und bald darauf, nicht erst im Expressionismus, kündigten die Kinder den Älteren Krieg an, gefielen sich nicht länger in der Rolle des Leidenden und Duldenden, sondern nahmen selbst die Zügel in die Hand, sich rücksichtslos durchzusetzen. Bis dann nach dem Weltkrieg die Jugend dem Alter kaum noch Daseinsrecht gewährte, das Leben nur noch von ihrem Blickpunkt aus allein bestimmen wollte und den Älteren bestenfalls ein zustimmendes Nicken gestattete.

Künstlerischen, auch menschlichen Wert gewannen viele von den Erzählungen, in denen die Hemmungen der Kindesseele aufgedeckt wurden. Entdeckerfahrten waren hier möglich. Sudermanns „Frau Sorge" bietet ihr Bestes, soweit sie von Freude und Leid des Kindes berichtet, von den Enttäuschungen, die der Phantasie des Kindes erstehen, wenn es endlich erblickt, was es nach den Erzählungen anderer sich übermäßig schön im Geiste ausgemalt hatte. Emil Strauß und Hermann Hesse, auch Friedrich Huch waren von vornherein als Menschen zu noch hemmungsreicherem Erleben bestimmt als Sudermann. Hätte Hermann Hesse bis in jüngste Zeit in seinen Erzählungen gleichtiefe Blicke in das Leid der Menschenseele tun können, wenn er selbst nicht immer noch in sich auf Hemmungen stieße, die ihm das Leben kaum erträglich erscheinen lassen? Muß noch gesagt werden, daß Rainer Maria Rilke in

der Kindheit seines Malte Laurids Brigge das kränkliche Erleben seiner eigenen Kinderzeit abspiegelt? Rilke verzichtet auf jedes Wort der Anklage, das sich gegen Eltern oder Lehrer richtet. Um so unmittelbarer wirken die fast überempfindlich erlauschten Erlebnisse des Knaben Malte; wer als Kind wie Malte lange, lange Zeit krank im Bette zu liegen hatte, wiederholt aufgegeben von den Ärzten, findet in dem Roman Rilkes sich selbst wieder und die Vorstellungswelt, die seine ersten Schritte ins Leben umgab. Andere nahmen die ersten Ansätze erotischer Sehnsucht hinzu, gleichfalls in krankhaft entarteter Tönung. Wieder war alles auf Verstehenwollen angelegt und bereitete noch jüngster Dichtung den Weg in die Darstellung des Perversen. Umgekehrt meinte Wedekind in Erzählungen das rechte Ziel aufzudecken, indem er, Anwalt des kommenden Dritten Reichs freien Sinnenlebens, dem Geschlechtstrieb der Jugend Tür und Tor öffnete. Die Kämpferhaltung seiner Auftrittfolge „Frühlings Erwachen“ wich hier der Zuversicht, durch die neue Heilslehre vom schrankenlosen Eros den Menschen altererbtes Leid abzunehmen.

Weit voneinander getrennt sind die Erzähler Rilke und Wedekind. Hoffnungsvoll blickt Wedekind in eine bessere Zukunft, hoffnungslos hat Rilke von Erscheinungen zu berichten, die ihm am Ende einer Kulturentwicklung unerläßlich scheinen. Als er sich selbst in dem Dänen Malte Laurids Brigge spiegelte, gab er bewußt oder unbewußt zu, daß die dänischen Dichter seines Zeitalters, J. P. Jacobsen und noch erfolgreicher Hermann Bang, die dunkle Stimmung und die zarte Färbung, die in seinem Roman bestehen, am nächsten getroffen hatten. Neben diesen Dänen erscheint zum überwiegenden Teil alles, was von Deutschen über Verfallmenschen vorgetragen worden war, minder feinabgeschattet, fast ungefüge. Nur ein paar Deutschen gelang dieser Ton einer ungemein kunstvollen Dämpfung. Fontane hat ihn zuweilen angeschlagen. Graf Eduard Keyserling beobachtete in den Adelsgenossen seiner kurischen

211. Handschrift Hermann Sudermanns aus dem Besitz des Verlages Cotta



212. Szenenbild von Walser für eine Aufführung von Wedekinds „Frühlings Erwachen" in Berlin, November 1908

Heimat Menschen von gebrochener Lebenskraft und von desto stärkerem Bedürfnis, das Leben auszukosten. Ihr Versagen im Lebenskampf wirkt bei Keyserling um so stimmungbedingter, als jede grellere Färbung ausgeschaltet bleibt. Das Passive übermäßig verfeinerter Seelen ist mit gleich gut angepaßten Mitteln von dem Wiener Arthur Schnitzler wiedergegeben worden. Schnitzler hatte von Wiener und Wienerin zu melden, die für ihn so gut taugten wie der baltische Adel für Keyserling; auch sie lebten ihr Leben nicht, sondern es wurde ihnen gelebt. Ist die baltische Landschaft bei Keyserling rechter Nährboden für die Haltung seiner Menschen, Schnitzlers Erzählungen (zuweilen auch seine Dramen) gewinnen noch ein besonderes Merkmal durch den Gegensatz zwischen Alpenlandschaft und Lebensgefühl wie Lebensart seiner Wiener Menschen. Seine umfangreichste Erzählung, „Der Weg ins Freie" (1908), wahrt die Farben, die er mit zart anfassender Hand zu mischen pflegt; freilich dreht es sich diesmal um ein weitergreifendes Problem, um die Frage des Kulturjudentums. Freuds Psychoanalyse steht wie hinter Schnitzlers Dramen auch hinter der Mehrzahl seiner Erzählungen. So setzt sich in seinen Menschen Krankhaftes durch, es geht bis zum Perversen, wenn Schnitzlers Erzählen heranholt, was in den Kreisen Freuds als „Ödipuskomplex" gilt.

Schnitzler zählt zugleich zu den Wagelustigen, die Ungewohntes oder mindestens nur selten Geübtes in der Gestaltung der künstlerischen Form des Erzählens anstreben. Sein „Leutnant Gustl" (1900) darf sich auf Victor Hugo und Dostojewski berufen. Ein Vorgang, der vom Abend bis zum nächsten Morgen reicht, offenbart sich dem Leser nicht in der Form eines Berichts, auch nicht eines Ichberichts; nicht einmal als reines Selbstgespräch ist er zu bezeichnen. Wohl drückt ein Ich sich aus, aber nur so, wie einem im Augenblick starker Erregung, dann wenn solche Augenblicke bedrängend und niederdrückend in der Vorstellungswelt sich ausleben, das Erlebte zu unausgesprochenen Worten wird. Viel später, in „Fräulein Else" (1925), nahm Schnitzler diese Darstellungsart wieder auf. Leutnant Gustl meint seine Ehre retten zu müssen, indem er sich freiwillig tötet; im letzten Augenblick überzeugt er sich, daß er weiterleben darf. „Fräulein Else" endigt tatsächlich mit dem Freitod; die gewählte Erählungsform schloß es aus, dies Ende von einem andern berichten zu lassen; die letzten Worte, die von der Heldin für sich oder vielmehr in sich gesprochen werden, lassen den Ausgang als unausweichlich erkennen.

Gleich eigenwillige Wege ging deutsche Erzählung in naturalistischer und impressionistischer Zeit sonst nicht. Sie stand vor einer andern Entscheidung; und angesichts dieser Ent-

Seite aus dem Manuskript des „Jörn Uhl“ von Gustav Frenssen



212. Szenenbild von Walser für eine Aufführung von Wedekinds „Frühlings Erwachen" in Berlin, November 1908

Heimat Menschen von gebrochener Lebenskraft und von desto stärkerem Bedürfnis, das Leben auszukosten. Ihr Versagen im Lebenskampf wirkt bei Keyserling um so stimmungbedingter, als jede grellere Färbung ausgeschaltet bleibt. Das Passive übermäßig verfeinerter Seelen ist mit gleich gut angepaßten Mitteln von dem Wiener Arthur Schnitzler wiedergegeben worden. Schnitzler hatte von Wiener und Wienerin zu melden, die für ihn so gut taugten wie der baltische Adel für Keyserling; auch sie lebten ihr Leben nicht, sondern es wurde ihnen gelebt. Ist die baltische Landschaft bei Keyserling rechter Nährboden für die Haltung seiner Menschen, Schnitzlers Erzählungen (zuweilen auch seine Dramen) gewinnen noch ein besonderes Merkmal durch den Gegensatz zwischen Alpenlandschaft und Lebensgefühl wie Lebensart seiner Wiener Menschen. Seine umfangreichste Erzählung, „Der Weg ins Freie" (1908), wahrt die Farben, die er mit zart anfassender Hand zu mischen pflegt; freilich dreht es sich diesmal um ein weitergreifendes Problem, um die Frage des Kulturjudentums. Freuds Psychoanalyse steht wie hinter Schnitzlers Dramen auch hinter der Mehrzahl seiner Erzählungen. So setzt sich in seinen Menschen Krankhaftes durch, es geht bis zum Perversen, wenn Schnitzlers Erzählen heranholt, was in den Kreisen Freuds als „Ödipuskomplex" gilt.

Schnitzler zählt zugleich zu den Wagelustigen, die Ungewohntes oder mindestens nur selten Geübtes in der Gestaltung der künstlerischen Form des Erzählens anstreben. Sein „Leutnant Gustl" (1900) darf sich auf Victor Hugo und Dostojewski berufen. Ein Vorgang, der vom Abend bis zum nächsten Morgen reicht, offenbart sich dem Leser nicht in der Form eines Berichts, auch nicht eines Ichberichts; nicht einmal als reines Selbstgespräch ist er zu bezeichnen. Wohl drückt ein Ich sich aus, aber nur so, wie einem im Augenblick starker Erregung, dann wenn solche Augenblicke bedrängend und niederdrückend in der Vorstellungswelt sich ausleben, das Erlebte zu unausgesprochenen Worten wird. Viel später, in „Fräulein Else" (1925), nahm Schnitzler diese Darstellungsart wieder auf. Leutnant Gustl meint seine Ehre retten zu müssen, indem er sich freiwillig tötet; im letzten Augenblick überzeugt er sich, daß er weiterleben darf. „Fräulein Else" endigt tatsächlich mit dem Freitod; die gewählte Erählungsform schloß es aus, dies Ende von einem andern berichten zu lassen; die letzten Worte, die von der Heldin für sich oder vielmehr in sich gesprochen werden, lassen den Ausgang als unausweichlich erkennen.

Gleich eigenwillige Wege ging deutsche Erzählung in naturalistischer und impressionistischer Zeit sonst nicht. Sie stand vor einer andern Entscheidung; und angesichts dieser Ent-

Seite aus dem Manuskript des „Jörn Uhl" von Gustav Frenssen

scheidung wählte sie zum großen Teil nur den einen Ausweg. Mit Spielhagen drängte man Roman und Novelle vom eigentlichen Erzählen weg und halste ihnen die Gesetze der Bühnendarstellung auf. Doch am Ende des 19. Jahrhunderts meldete sich der Wunsch, zu unmittelbarer Erzählerhaltung zurückzukehren, nicht etwa bloß, um dem Dichter die Aufgabe zu erleichtern und ihm alle Beweglichkeit, ja Formlosigkeit wieder zu gestatten, die in humoristischer Erzählung besonders seit Jean Paul sich breitgemacht hatte. Spielhagen wollte den Erzähler zu größerer künstlerischer Strenge erziehen. Die Gegner Spielhagens dachten vollends dem Erzählen eine noch strengere Haltung vorzuschreiben, indem sie ausschalteten, was von Spielhagen der dramatischen Gesprächform entlehnt worden war; sie empfanden es als etwas Stilwidriges. Diesen Widerstreit bedingten höhere Gesichtspunkte. Nicht bloß stand eine Erzählungsweise der anderen gegenüber, vielmehr eine Kunst, die das Leben bis ins letzte nachfühlbar machen will, und ein gegensätzliches Verhalten, das zwischen Leben und Kunst eine weite Kluft legen möchte.

Dem Drama ist dank seiner Darstellungsform eine engere Verbundenheit mit dem Leben von vornherein eingeboren. Wer Menschen auf die Bühne stellt und reden läßt, arbeitet unmittelbar mit dem Leben, noch wenn er Rede und Gebärde dieser Menschen kunstvoll vom Leben abrückt. Ein lebendiger Mensch bleibt der Schauspieler, mag er (wie man das nennt) das Leben noch so sehr „stilisieren". Minder eng verbunden mit dem Leben ist Lyrik; aber in den Sängen des jungen Goethe gewinnt sie mehr als je eine künstlerische Gestalt, die wie das Leben selbst erscheint, bewegter Ausdruck des Augenblicks, im Ichbekenntnis verwandt mit dem Selbstgespräch des Dramas, gleich diesem fähig, von Augenblick zu Augenblick weiterzuschreiten. In der Erzählung Goethes machte der Berichterstatter umgekehrt sich noch so stark bemerklich, daß, was er vortrug, nicht wie unmittelbares, sondern wie geformtes, aus größerer oder geringerer Ferne betrachtetes Leben wirken mußte. Das war alter Brauch. Er erhielt sich lange genug im 19. Jahrhundert, um die Wandlung von schlichter Berichtform zu voller Lebensnähe in der Erzählung beträchtlich auffallender zu machen als die Steigerung von Lyrik und Drama ins eindruckhaft Lebensnahe. Ein Vorstoß zu „unmittelbarer Darstellung" kann das heißen, entgegengesetzt dem mittelbaren Bericht von Geschehnissen, der wie bei Goethe in alter italienischer Novelle, dann in der gedrängten berichtenden Kraft der Prosa Kleists gewahrt bleibt. Indem der Erzähler die Entfernung aufgab, die in solcher Kunst zwischen dem Bericht und der Wirklichkeit waltet, rückte er auch ab von den Bräuchen, die im Alltag jeder Berichterstatter für sich in Anspruch nimmt. Das Ergebnis war eine Erzählweise, die sich mehr an den Leser als an den Hörer richtete. Sie widerspricht dergestalt dem allgemein gewohnten Erzählen, daß für den Hörer leicht etwas Unverständliches entstehen kann. Besonders fühlbar macht sich das am Beginn der Erzählung. Das Drama, dem Leben näher angeschlossen wie es ist, nimmt für sich das Recht in Anspruch, mit der Rede eines Menschen zu beginnen, ohne über den Sprecher und die Voraussetzungen seiner Worte etwas zu sagen. (Das gedruckte Personenverzeichnis des Dramas steht außerhalb des Kunstwerks, bleibt der Bühnendarstellung entzogen und kann nur als allerdürftigster Ersatz für dergleichen vorbereitende Mitteilung gefaßt werden.) Die Sucht, auch die Erzählung dem Leben möglichst anzupassen, führte nicht nur überhaupt zu Übergriffen in dramatische Form; vielmehr setzte sich mehr und mehr durch, die Erzählung, als wäre sie Drama, mit gesprochenen Worten zu beginnen, die dann freilich nachträglich irgendwelche Erklärung forderten und die Angabe ihrer Voraussetzungen notwendig machten. In der Richtung von Spielhagens Wünschen lag das. Er meinte, homerische Dichtung spreche für seine Absicht. Dennoch erweist sich an dieser echtesten Epik sofort, wie unerträglich ihr ein gesprochener, also dramatischer Einsatz wäre. Grotesk erschiene wohl jedem, wenn der erste Gesang der Ilias gleich mit den dräuenden Worten begänne, die der Atride dem Priester Chryses entgegenschleudert, und wenn dann erst nachgetragen würde, wie Agamemnon zu dieser Äußerung gelangt. Den deutschen Erzählern am Ende des Jahrhunderts, sogar schon dem nicht schlechthin umsturzfrohen Fontane, schien ein solcher dramatischer Einsatz nicht kunstwidrig zu sein. Beginnt doch Fontane einen seiner Romane mit dem Ruf, der auf dem Bahnhof dem Schaffner klarmachen soll, wohin und in welcher Klasse der Reisende fahren möchte. Soll das etwa Spannung wecken? Der Eingang der „Buddenbrooks" erweckt sicherlich die Spannung, die ein Rätsel uns verschafft; er gibt ein Rätsel auf und löst es nur langsam, indem eine geraume Strecke Bericht benötigt wird, zu enthüllen, was die dramengerecht gesprochenen Eingangsworte bedeuten.



213. Arno Holz Kaffee kochend. Zeichnung von E. Büttner

Lehre und Anwendung der Lehre des konsequenten Naturalismus schätzte und steigerte das Umsetzen von Erzählen in dramatische Ausdrucksform. „Papa Hamlet" bietet, dem Wunsch von Holz, daß Kunst wieder Natur, also Leben werde, nachzukommen, dramatischen Wechsel von Rede und Gegenrede (richtiger als von Rede wäre von Gestammel zu sprechen, bestenfalls von Ausrufen); der unumgänglich notwendige Bericht macht sich nicht viel aufdringlicher geltend als die umfangreichen Bühnenanweisungen des naturalistischen Dramas.

Andere gingen minder weit. Doch sogarierngelesene Erzähler wie Clara Viebig setzten ihre Romane aus Gesprächen und aus Angaben über die Gebärde zusammen; in Berichtform wurde wesentlich nur Landschaftschilderung geboten. Schon ein rascher Vergleich mit Gottfried Kellers Erzählweise läßt den wesentlichen Unterschied erkennen. Weniger und weniger Raum blieb übrig für die Deutung des Sinns, den der Dichter den berichteten Gesprächen und Vorgängen zuwies. Abermals rechtfertigte Spielhagens Lehre solchen Verzicht. Der Erzähler, der eine Sinndeutung bietet, widerspricht der Forderung Spielhagens, als Erzähler hinter seinen Gestalten zu verschwinden. Abermals ergibt sich durch den Verzicht auf die Sinndeutung ein Eindruck, der dem Eindruck des Lebens nahezu gleich ist. Das Leben überläßt uns, seinen Sinn zu erforschen und es zu werten. So erleben wir das, was man Wirklichkeit nennt, Wirklichkeit, die den Sinnen sich offenbart, in Gegensatz zu einer höheren Wirklichkeit, die sich hinter den Sinneseindrücken birgt. Impressionistische Philosophie, etwa die Erkenntnislehre Ernst Machs, rechtfertigt all diese Wünsche und Erfüllungen impressionistischer Kunstlehre.

Um dem Leben nahezubleiben, wagt eine Erzählungsweise, die den Bericht in Darstellung mehr oder minder dramatischer Art wandelt und folgerichtig den Berichterstatter zum Schweigen verurteilt, viel, das unverständlich bleiben muß für jeden, der an altüberlieferte, berichtende Erzählung gewöhnt ist. Noch Otto Ludwig war sich dieser Tatsache bewußt. Allein die neue lebensnahe Darstellungsform der Erzählung setzte sich gegen 1900 hin derart siegreich durch, daß umgekehrt eine Wiederaufnahme der strengen alten Berichterstatterform auf Hemmungen beim Leser stoßen mußte. Das mögen die meisten heute schon vergessen haben; um so wichtiger bleibt es, der Nachwelt im Gedächtnis zu erhalten, wie schwer man sich damals in Erzählungen einlas, die mit Bericht begannen und nicht mit einem mehr oder minder dramatisch geformten Gespräch. Man hatte sich angewöhnt, Erzählungen zu lesen, als ob es Dramen wären. Ich bezeuge ausdrücklich, daß ich Anfänge von Romanen der Ricarda Huch lange Zeit nur mühsam erfaßt habe, weil ich mich gewöhnt hatte, alles, was der Dichter selbst sagte, in der Erzählung wie gleichgültiges Nebenwerk zu nehmen und mir das Eigentliche durch das gesprochene Wort seiner Gestalten vermitteln zu lassen. Der überzeugteste Fürsprecher einer Rückkehr zur strengen alten Erzählerart war Paul Ernst. Darum schloß er sich in seinen Novellen willig dem Vorbild alter italienischer Kunst an. Langsam setzte sich solcher Formwille wieder durch, und wäre es auch bloß in einer Verknüpfung von Gespräch und Bericht. Verhältnismäßig seltener verzichteten Erzähler durchaus auf das Anführungszeichen, diese gewohnte Umrahmung gesprochener Worte. Doch die größten Künstler innerhalb der Erzählung aus jüngster Zeit stehen auf Ernsts Seite, nicht nur seine Genossen, die mit ihm den Neuklassizismus verfochten, oder ein Wiener Erzähler wie Otto Stoessl, auch Wilhelm Schäfer oder Rudolf G. Binding, dann in fortschreitend immer engerem Anschluß an Goethe Hofmannsthal und Jakob Wassermann. Der Expressionismus ging ja vielfach über Paul Ernst hinaus, verblieb indes an dieser Stelle in dessen Richtung; griff doch Karl Sternheim zuweilen sogar zu der trockenen Berichtform der Wissenschaft.

Auch Thomas Mann verharrte nicht bei den Erzählbräuchen seiner „Buddenbrooks". Um wieviel mehr vom Leben abgerückt sein Roman „Königliche Hoheit" (1909) ist, um wieviel mit Absicht geformter, hat er selbst überzeugend dargelegt. Im „Zauberberg" (1924) rückte er endlich so weit von Spielhagen ab, daß er die von Spielhagen verworfenen Erzählerfreiheiten der Humoristen nicht nur wieder aufnahm, sie sogar noch übersteigerte. Längst hatten seine Novellen bewiesen, wie frei und herrscherhaft er über Mittel der Erzählung verfügte. Er liebt es, aus diesen Mitteln Letztes zu holen. Das Leitmotiv gewinnt bei ihm überreiche Abwandlung.



214. Zeichnung von Ottomar Starke zu Sternheims Erzählungen. Kurt Wolff-Verlag, München

Der ganze Aufbau einer Erzählung wird ihm zu kunstvollem Spiel mit einer Reihe solcher Leitmotive. Ebenso ist Thomas Mann einer der wichtigsten Vertreter der sogenannten „erlebten Rede". Sie weckt leicht den Anschein, als spräche der Berichterstatter; tatsächlich gibt sie dem Sinnen und dem Sprechen seiner Gestalten eine eigentümliche Ausdrucksweise, die verhältnismäßig spät sich durchgesetzt hat. Erste Spuren finden sich in klassischer Zeit. Goethe verwertet sie zunächst nur in den Zusätzen der zweiten Gestalt seines „Werther", später in den „Wahlverwandtschaften". F. H. Jacobi liebt sie, französische Erzähler des 19. Jahrhunderts entfalten sie mehr und mehr, Otto Ludwig greift sie auf, bei Fontane kehrt sie vielfach wieder. Auch sie entspricht dem Bedürfnis, das Leben unmittelbarer zu treffen, noch mehr dem Wunsche des Impressionismus, alle Verantwortung von sich zu schieben. Das klingt, als spräche der Erzähler; wer näher zusieht, entdeckt, daß der Erzähler nicht seine Ansicht und sein Bild des Geschehens vorträgt, sondern dies Geschäft seinen Gestalten überläßt. Sehr glücklich hat Leo Spitzer das „Pseudoobjektive" solcher Mitteilungsform gekennzeichnet.

Thomas Mann verwertet die bequemen Griffe des humoristischen Erzählers im „Zauberberg" so meisterlich, daß aus Bequemlichkeit fühlbar kunstvolle Formung wird. Viel früher zielte schon kurze Erzählung, die sich scheinbar völlig ungebunden und gelockert gab, auf epigrammatische Zuspitzung. Skizzen von Otto Erich Hartleben, in Wettbewerb mit Franzosen durchgeführt, werden heute gern unterschätzt und zu überleichter Ware gestempelt. Ihre Stoffe und ihre Erotik scheinen sie zu Unterhaltungslektüre herabzudrücken. Sie sind vielmehr mit der zielsicheren Pointenkunst von Heines Lyrik nahe verwandt, die ja auch mit Absicht den Anschein weckt, sie sei aus dem Stegreif ohne viel Besinnen geformt.

Samt und sonders verzichtet impressionistische Erzählung auf unzweideutiges Werten. Das entsprach dem Wunsch, keinerlei Verantwortung auf sich zu nehmen. Den Frauen wurde es schwer, solch objektive Haltung zu wahren. Damals dankte eine Frau, Berta von Suttner, dem Roman, in dem sie den Kampf gegen den Krieg eröffnete, ihren Weltruhm. Eine Kampfnatur ist auch Helene Böhlau; überreizt verficht sie das Recht der Frau gegen den Mann. Es lag nahe, daß die vielen Dichterinnen, die im Zeitalter des Impressionismus auftraten, ihre Kunst in den Dienst der Frauenemanzipation stellten. Dafür zeugt auch Gabriele Reuter. Ricarda Huch hat als Dichterin an diesem Kampf nie teilgenommen.

Sie rückte überhaupt gern, und nicht erst in ihren späteren betrachtenden Schriften, von dem ab, was der Zeit lieb war. Darum zählt sie auch zu den Wiedererweckern des geschichtlichen Romans. Ihn hatten Naturalismus wie Impressionismus in Acht und Bann getan; galt doch der geschichtliche Professorenroman als übelstes Geschöpf der Literatur, die zu überwinden war. Als Forscherin kam Ricarda Huch von der Geschichte her. Die Persönlichkeiten, die im 19. Jahrhundert Italien einigen und zu neuer Selbständigkeit aufrufen wollten, hat sie in wissenschaftlicher Arbeit wie als Dichterin gedeutet. Die große Leistung ihres geschichtlichen Dichtens, auch nach der Seite der Gestaltung neu und eigen, ist ihr Roman vom Dreißigjährigen



215. Enrica von Handel-Mazzetti. Photographie

Krieg. Der Luft der Barockzeit wird er gerecht, verharrt indes bei der künstlerischen Dämpfung, die seit Keller dem Roman Gesetz geworden war. Barockwelt mit barocken Mitteln zu starker Wucht der Darstellung hinaufzutreiben, blieb der Österreicherin Enrica von Handel-Mazzetti vorbehalten. In ihr kündigt sich die unbedingte Wandlung des Formwillens an, die vom Impressionismus zum Expressionismus weiterleitete. Drückende Spannung ergibt sich dem Leser, Grauenhaftes wird ihm zugemutet, jähe Bewegung durchflutet die Erzählung. Noch in anderem Sinn stimmt die Handel mit dem Expressionismus überein; sie ist noch unbedingter Bekennerin als erzählende Frauen kurz vor ihr von der Art der Viebig oder sogar der Böhlau. Sie hat die feste Weltanschauung der gläubigen Katholikin. Barockwelt gewann nun barocke Wucht auch in der Hand des Heidedichters Hermann Löns; nach allen, die schon norddeutsche Heide in Dichtung umzusetzen hatten, auch nach Annette von Droste, wirkt Löns, als habe keiner vor ihm Heidelandschaft und Heideleben, auch das Leben der Tiere, gleich gut gesehen und nachgefühlt. Den Lieblingstoffen des Impressionismus blieb er nahe, wenn er sich selbst spiegelte und von tragischen Vorgängen meldete, die zwischen Mann und Weib spielen. Jüngere geschichtliche Vergangenheit, in der sich wilde Seelenbewegung ausstürmt, fand in Walter von Molos Roman, der vor allem den jungen Schiller mit neuen Mitteln des Erzählens verlebendigte, eine Ausdrucksform, die gleichfalls schon Expressionistisches vorwegnahm. Gelassener gaben sich viele andere, in deren Hand der historisch-biographische Roman sich rasch weiterbildete. Wilhelm Schäfer unterwarf sein dichterisches Abbild von Pestalozzi vollends einem überstrengen Gesetz, indem er den ganzen Bericht in einer Gegenwartform vorbrachte, die nichts von dem Aufwühlenden in sich trägt, wie es sonst der Gegenwartform in der Erzählung eigen ist.

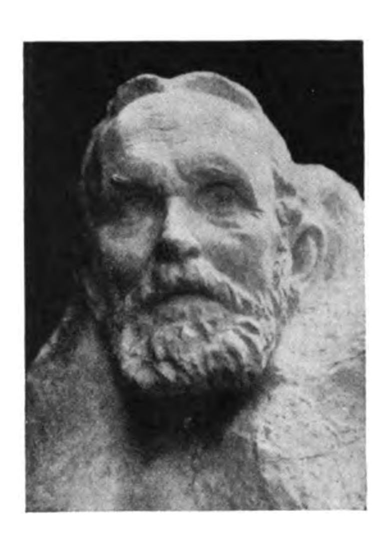
Noch von anderer Seite verstärkte sich das Bedürfnis der Erzähler, aufzuwiegeln und dem Leser Spannung zuzumuten, die unmittelbar vorher echter Kunst verboten war. Das hat sich bis heute immer stärker durchgesetzt, Kriminalistisches dem Roman wieder fast unerläßlich gemacht und der Schauererzählung neue Rechte erworben. Davon scheidet sich, was als Heinrich Manns „Rauschkunst" bezeichnet worden ist. Sie bleibt dem Impressionismus verwandter, aber nicht dem deutschen, sondern dem italienischen. In Gabriele d'Annunzio hatte selbst Hofmannsthal ein nachstrebenswertes Vorbild entdeckt, zuweilen in d'Annunzios Sinn seine Töne stärker angeschlagen. Heinrich Mann, auch an dieser Stelle Gegenpol seines Bruders, überschüttete seinen dreiteiligen Roman von der „Herzogin von Assy" (1902/03) mit dem blendenden Farbenreichtum der Kunst d'Annunzios, auch mit dem Reichtum an Geist, wie er sich nicht als schwerlastende wissenschaftliche Denkerleistung, sondern als gefälliger Begleiter eines hochgestimmten Gesellschaftslebens bei d'Annunzio betätigt.

Neben einem Werk von der Schwingungsweite der „Herzogin von Assy" wirken die Romane des Zeitalters fast ausnahmslos nüchtern und erkältend schlicht. In einer Frauenseele vereint Heinrich Mann einen Überreichtum an gegensätzlichem Erleben, das vom Geistigsten hinab bis in krankhafte Tiefen des Sinnendursts reicht. Eine heroisch starke und große Persönlichkeit trägt das Ganze. Den faustisch begehrenden und genießenden Mann hatte Byron einst nicht kühner gestaltet. Dies titanische Dasein eines Weibes



216. Heinrich Mann.
Bildnis von Willi Geiger

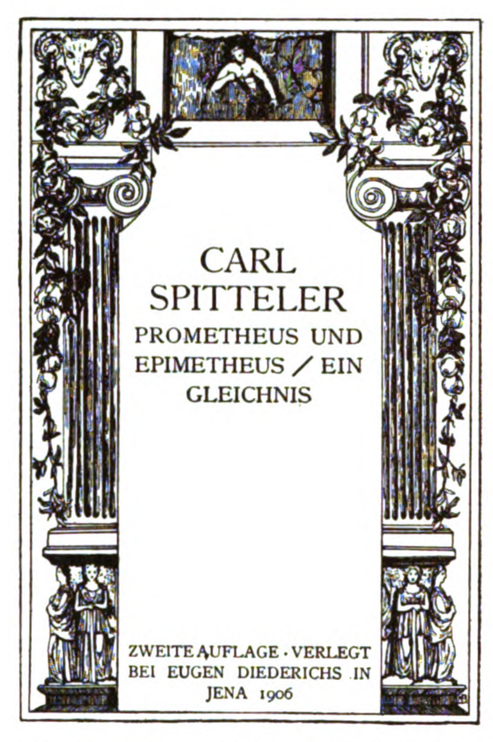
spiegelt sich in der strahlenden Welt Südeuropas und gewinnt durch sie adelnde Farbentönung. Erreicht war endlich, was auch Deutsche am deutschen Roman vermißten und am romanischen, zunächst am französischen, bewunderten. Aufgegeben ist Kellers gelindere und leisere Stimmung, in bewußtem Widerspruch zu Kellers Nachfolge, die gleichzeitig, auch in Werken von Heinrich Manns Bruder Thomas, als künstlerische Höhe deutscher Romandichtung gewertet wurde.



217. Carl Spitteler.
Bildnisbüste von Schallmüller

Dem Sinn und dem Formwillen des Zeitalters war hier ein äußerstes Zugeständnis an freischaffende Phantasie abgerungen, wenigstens im Umkreis des Romans. Einst freilich hätte man ein Leben wie das der Herzogin von Assy mit Byron in Versen erzählt. Das Versepos indes galt wie etwas vollständig Überholtes, dem Wesen der Zeit Widersprechendes, während doch das Versdrama allmählich die Hindernisse überwand, die zu Beginn des Naturalismus ihm entgegengestellt worden waren. Nur wer dem Zeitalter mutig und selbstbewußt zu widerstehen wagte, konnte eine Wiedergeburt des Versepos vertreten und versuchen. Der Schweizer Karl Spitteler stand von Anfang an im Gegensatz zu seiner Zeit und übte an ihrer Art und Kunst scharfe Kritik. Der Widerstand, auf den er stieß, der Mangel an Verständnis, auf den er traf, machte seine Worte nur noch spitzer. Er nahm nicht bloß auf, was die andern trieben, als er Kunstanschauung gegen Kunstanschauung ausspielte. Die andern gestanden zu, Übergangsmenschen zu sein, als Übergangsmenschen einen innern Bruch in sich zu verspüren und deshalb auch ein Gefühl tastend suchender Unsicherheit. Spitteler wurzelt von Anfang an unbeirrbar fest in dem Boden seiner Weltanschauung. Sie ist bedingt durch Schopenhauer, bleibt sich des Übeln der Welt stets bewußt und wandelt unablässig das Thema ab, diese ganze Erde sei nur der rechte Nährboden für Unglück und Untat. Doch alte Schweizer Freude an der Wirklichkeit läßt Spitteler, was er um sich herum erblickt, mit zuverlässigen Augen sehen. Pessimistische Weltschau, die leicht den Künstler ins Unsinnliche drängt, hindert Spitteler nicht, seine Gedankenerlebnisse in scharfumrissener, sinnlich greifbarer Gestalt vor sich zu erblicken. Ungemeine Kraft, Gedankliches in Geschautes umzusetzen, erhebt ihn zum Meister lebendurchfluteter Symbolik. Meisterhaft auch bannt er seine Gesichte in eine kühn und neu, aber immer fester geprägte Sprache, die alles Eindruckhafte zu geballter Fülle zusammendrängt. Dem Mythenschöpfer Spitteler dient zugleich das Wort, wie er es eigenwillig deutet oder auch umdeutet, als Keimzelle für seine Erfindungen. Irgendwie lebt in Spitteler eine ähnliche Kraft, aus dem Wort mythenartige Vorgänge zu schöpfen, wie in Clemens Brentano oder in Morgenstern. Seltener als die beiden betätigt er solche Kraft in komischem Sinn. Seine Wortkunst wagt vielmehr in unfeierlicher Zeit gern feierliche Gebärden.

Sie rückt ab von den Bräuchen des Zeitalters. Als Spitteler zum erstenmal in der Gestalt des Prometheus sein eigenes Wesen gespiegelt hatte, traf er nur in Nietzsches jüngerem „Zara-



218. Titel der 2. Auflage von Spittelers „Prometheus und Epimetheus"

thustra" auf verwandten Ausdruck. Der Unterschied blieb groß genug. Trotzdem wurde eines Tages die unwichtige Frage erwogen, ob Spitteler von Nietzsche oder ob Nietzsche von Spitteler solchen Ausdruck gelernt habe, als wäre das Gemeinsame nicht vielmehr der Mut, einer Welt, die alles Gehobene und Getragene der Wortkunst in Acht und Bann getan hatte, ein Werk von biblischer Tönung entgegenzuhalten. Nur Spitteler, nicht aber Nietzsche mischte auch ironisch gesehenes Drastisches ein, wenn sein Blick dem Allzumenschlichen sich zukehrte. Sein „Prometheus und Epimetheus" (1881/82) übertraf an epischem Vorgang bei weitem Nietzsches „Zarathustra", in dem nur Voreingenommene ein echtes Epos erkennen konnten. Den entscheidenden Schritt zu einem Versepos tat seit 1900 Spittelers „Olympischer Frühling". Episch breite Erzählerfreude lebt sich in ihm aus. Die Götter des antiken Olymps nehmen die Gestalt an, die ihnen Spittelers Phantasie zuweist, und erleben, was nicht alter Dichterbrauch, sondern abermals diese Phantasie, gestützt auf eine feste Weltanschauung, ihnen zum Lebensinhalt macht. Neuestes, auch neueste Technik, ist derart in dies Götterdasein hineinversetzt, daß von Travestie des antiken Olymps gesprochen werden könnte, stünde im Hintergrund nicht Spittelers Überzeugung, er dürfe gleich Dante Fernstes schöpferfroh dem Zeitgefühl anpassen.

Klug und scharfsinnig wahrte Spitteler mit fester Hand seine Erkenntnisse, vertrat sie gern vor der Öffentlichkeit, um seine Absichten und seine Leistungen andern verständlich zu machen. Ein bedachtsamer Rechner, wußte er Bescheid im Reich künstlerischen Gestaltens und unterwarf sich auch Ausdrucksmittel, die seinem eigenen Formwillen widersprachen. So bot er Erzählungen in ungebundener Rede, die dem Naturalismus nahe bleiben. Er nahm das als Übung seiner Dichterkraft. Mit den Neuklassizisten verband ihn manches, am stärksten der Glaube, ein echter Dichter habe die Welt vom Standpunkt geschlossener Weltanschauung zu sehen. Ihnen aber war wichtiger als ihm, edelstes Altes wiederaufblühen zu lassen. Spitteler suchte Neuland. Er sah in sich den rechten Führer zu solchem Ziel. Doch die Zahl derer, die sich von ihm führen ließen, blieb gering, nahm allmählich sogar noch ab. Viel erfolgreicher waltete Stefan George seines Führeramts, fußend auf Nietzsche, dem sich Spitteler überlegen fühlte, weil er Nietzsche unterschätzte. Nicht von Spitteler, sondern von George ließ die Jugend sich leiten, als sie den Kampf gegen den Zeitgeist aufnahm.

Wird die Entscheidung für George und gegen Spitteler auch der Zukunft selbstverständlich bleiben? Schon ertönen Gegenstimmen. Umlernen mußte, wer sich dem einen wie dem andern unterwarf. Hatte man vielleicht doch von Spitteler mehr echte Wortkunst zu lernen, fester geprägte und widerstandsfähigere? George und Spitteler drückten ihren Schöpfungen einen stark fühlbaren persönlichen Stempel auf. Soll George vorgehalten werden, daß er da und dort williger als Spitteler etwas von solcher persönlichen Prägung aufgab?

Im Gegensatz zu George bleibt Spitteler wesentlich Epiker und nähert seine Lyrik dem Gebiet der

Handlungsdichtung. Auch die Ballade hatte sich seinem Neuererwillen anzupassen, zu einer Zeit, die ihr eine Wiedergeburt schenkte. Börries von Münchhausen überraschte seine Leser durch die kunstvolle Kraft, mit der er aufnahm und steigerte, was einst von Fontane und Strachwitz gesucht und erreicht worden war. In ganz anderem Sinn schenkte Agnes Miegel alter Balladenkunst neues Leben, berufene Nachfolgerin Annettens von Droste. Das Wesen der Balladenkunst zu erkunden, verwertet man jetzt den Begriff des „Numinosen", der von Rudolf Otto gewonnen worden ist und das Wesen des Irrationalen, auch für den Erforscher von Dichtung, tiefer ergründet. Den Gegensatz, der sich in den Balladen Münchhausens und der Miegel auslebt, möchte mit Hilfe des Begriffes „numinos" P. L. Kämpchen bestimmen.



219. Zeichnung von Lilien zu Börries von Münchhausens „Juda"

5. Lyrik

Im Zeitalter des Naturalismus und Impressionismus wurde das seltsamste, unerwartetste und bedeutsamste Schicksal dem lyrischen Dichten zuteil. Zunächst schien die Welt sich der Lyrik ganz entfremdet zu haben. Wie sollte auch eine materialistische Lebensanschauung noch dem lyrischen Gedicht etwas abgewinnen können? Nur wenn es in den Dienst des Materialismus und des ganzen Fragenkreises trat, der mit dem Materialismus zusammenhing, schien ihm noch Erfolg zu blühen. Wirklich ging es von solchen Anpassungsversuchen aus. Ganz überraschend indes kam es zu einer Neuschöpfung echter Lyrik und mit ihr zur Entdeckung lyrischer Kunstformen eigenster, selbständigster und bewußtester Art.

Als der Naturalismus begann, lag deutsche Lyrik in den Banden Geibels. Geibels Anhänger, die sich willig seine Schüler nannten, erfüllten seine strengen Ansprüche, ohne in einer klaren und sauberen Form den geistigen Gehalt vertiefen zu können. In der vielbeliebten Butzenscheibenpoesie war es noch einen Schritt zurück zu Heine gegangen; die Keller, Meyer, Storm und einige wenige andere mehr oder minder Ebenbürtige standen abseits. Der Frühnaturalismus, noch recht unklar in seinen Zielen, hatte gegen das Geibeltum zunächst nur einen anderen Inhalt auszuspielen. Man gab sich umstürzlerisch, ungebärdig, lärmend. Wie auch sonst ging man entschlossen über Geibel hinaus in das Wirklichkeitsechtere, in den zeitgemäßen Verismus, und meinte, das Unerläßliche zu leisten, indem man Schattenseiten im Leben des Menschen oder der Gesellschaft beleuchtete, die von Geibel und den Seinen sorgsam aus ihrer Dichtung ausgeschaltet worden waren. Der ordnungliebenden Bürgerlichkeit der Münchner trat Bekennerlust entgegen. Auf der einen Seite war man Gegner der bestehenden Gesellschaft; Mitleid mit der Schicht, die vom Bürgertum zur Armut verurteilt wurde, sich enterbt und unterdrückt fühlte, Aufruf zum Kampf um bessere Rechte stellten sich da ein. Auf der andern Seite wurde Bekennerlust zum Drang nach Schaustellung der eigenen Schwächen; zigeunerhaft empfand man sich, unfähig, im Leben festen Halt zu gewinnen, tief aufgewühlt durch den Widerspruch zwischen unstillbarer Sinnlichkeit und Bedürfnis nach Reinheit.

All das aber verharrte in den Rhythmen und Strophenformen Geibels, füllte sie nur aus mit einer jäheren, ungebärdigeren Sprache. Allein die vorgezeichnete Form wirkte noch immer,

wenn nicht bändigend, so doch versüßlichend. Freilich hat der Expressionismus und seine Nachfolge lyrische Wortkunst derart entfesselt und ihr so übermächtige Gebärden geschenkt, daß daneben alles stofflich und gedanklich Verwandte im Frühnaturalismus zahm wirken muß. Darum scheint dem Betrachter von heute ein bewußter Vorkämpfer der Unterdrückten aus naturalistischer Zeit wie Karl Henckell seinen Anliegen ein widersprechend verzierlichendes und ästhetisierend verkünsteltes Gewand zu leihen. Widerspruch aber lag auch von Anfang an im Verknüpfen des Wunsches, Bestehendes aufzulösen, freiere Haltung zu gewinnen, den Boden für eine bessere Zukunft zu lockern, mit der Geschlossenheit Geibelscher Form. Mitten in einer mächtigen Umgestaltung des Daseins erblickte man sich, kündete aber von dieser Tatsache im überkommenen Ausdruck. Eines Tages mußte entdeckt werden, wie sehr das Zeitbedürfnis auf Lockerung der Form gerichtet war. Geleistet hat das Arno Holz.

Gerade Holz war in seinen Anfängen der Kunst Geibels verschworen. Als Geibel dahinging, klagte Holz:

Es ist ein hoher Baum gefallen,
ein Baum im deutschen Dichterwald,
ein Sänger schied, getreu vor allen,
von denen deutsches Lied erschallt.

Wie stand mit seinem keuschen Psalter
im jüngern Schwarm er stolz und schlicht;
ein Meister und ein Held wie Walter
und rein sein Schild wie sein Gedicht!

Holz bekannte, mit Geibel ein Stück von seinem Selbst verloren zu haben, tot sei jetzt der letzte Dichter und mit ihm auch die Poesie. Schon die angeführten Verse beweisen, wie Holz ohne Zagen und ohne Bedenken die überkommene Rhythmik Geibels zu seiner eigenen machte. Geibels Rhythmus blieb noch bestehen, wenn Holz in Versen Programme für künftige Dichtung vorlegte und sie ganz neuartig gestaltet wissen wollte:

Kein rückwärts schauender Prophet,
geblendet durch unfaßliche Idole,
modern sei der Poet,
modern vom Scheitel bis zur Sohle!

Nach solchen Anfängen wirkt es fast wie Ironie, daß gerade Holz früh zu der Einsicht gelangte, deutscher lyrischer Sang leide an einem heimlichen Leierkastenton. Kaum war ihm das aufgegangen, so schritt er auch schon weiter an ein entgegengesetztes Ende. Nicht nur in gereimten, streng abgemessenen Versen, auch in freien Rhythmen meinte er solchen Leierkastenton anzutreffen. Er dachte ihn auszuschalten, indem er Versfolgen schuf, die schon durch die Druckeinrichtung ihr Besonderes kennzeichneten und durch sie sich auch vom freien Rhythmus scheiden sollten:

Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf.

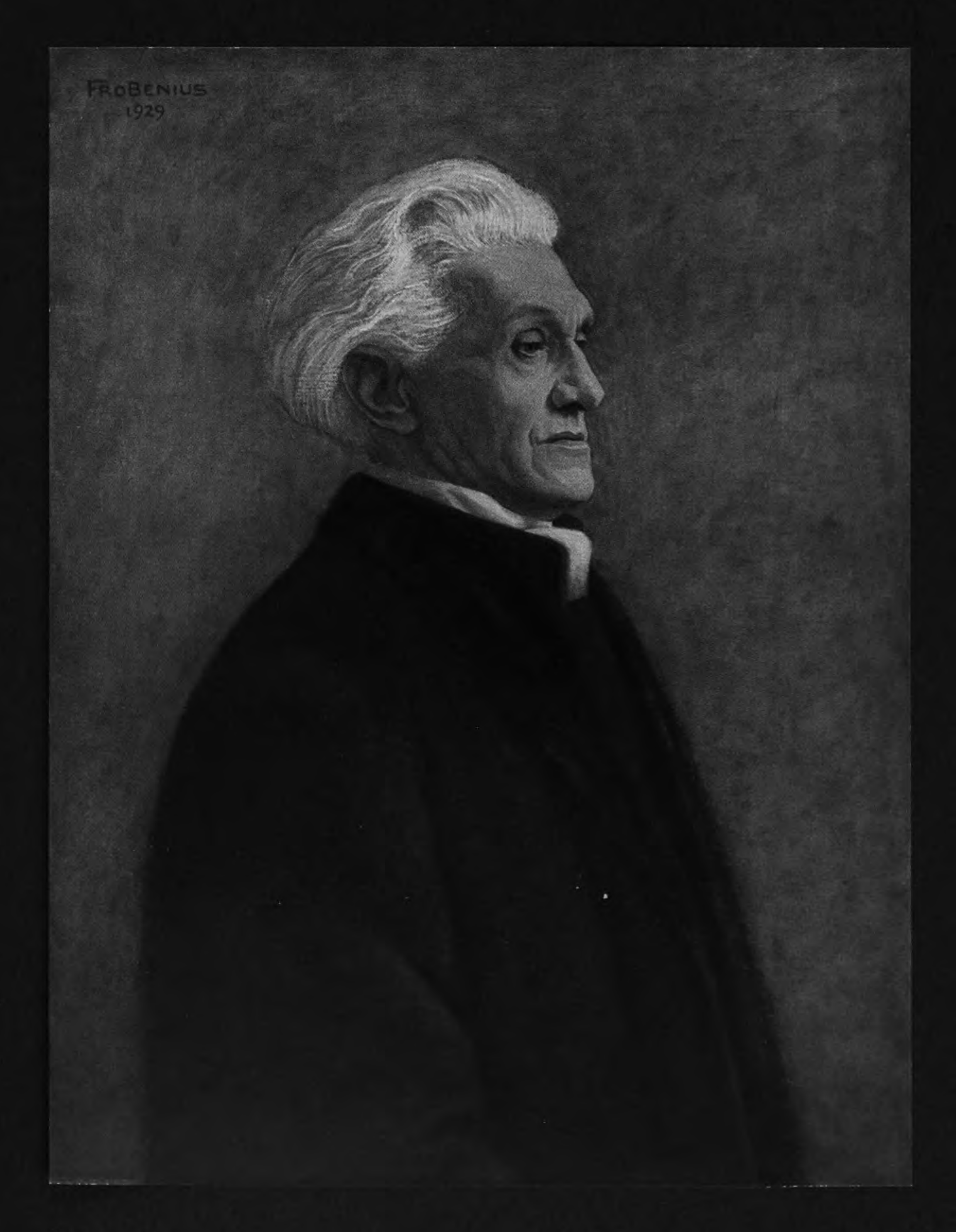
Zarte Ranken,
blasse Schatten
zackt sein Schimmer in den Kies.

Lautlos fliegt ein Falter.

Ich strecke mich selig ins silberne Gras
und liege da
das Herz im Himmel!

In diesem Gedicht und in andern der ersten Ausgabe von Holz' „Phantasus" setzte sich unzweifelhaft sehr viel vom Formwillen des impressionistischen Zeitalters durch. Sie alle sind getragen von dem Bedürfnis, in reiner Empfängerhaltung die Welt hinzunehmen. Das ist echteste Eindrucksdichtung; auf die Abschattung des Eindrucks kommt es an; vom Eindruck der äußeren Sinne geht es weiter zu Eindrücken des innern, und von da sogar zur Schaffung einer Welt der Phantasie, wie Holz sie antraf, wenn er seiner inneren Stimme lauschte. Weil





Stefan George.
Gemälde von Hermann Frobenius.

hier künstlerische Gestalt und geistiger Gehalt zu einer Einheit verschmelzen, verliert die Frage an Bedeutung, ob Holz' sogenannte Mittelachsenverse (im Druck sind sie ja nach dem Gesetz einer Mittelachse geordnet) mehr oder minder mit freien Rhythmen übereintreffen. Auch der Amerikaner Walt Whitman hatte zum freien Rhythmus gegriffen; schon längst war Whitman verdeutscht, schon hatte man die Frage aufgeworfen, ob eine neue Ausdrucksweise vorliege, wie das neue Leben sie verlange. Aber in ihrem Inhalt und in ihrem Ethos sind Whitmans Verse gründlich anders als Holz' ,,Phantasus".

Später arbeitete Holz seinen ,,Phantasus" mehrfach um. Aus zwei schlanken Bändchen wurde ein umfangreiches Werk, aus verhältnismäßig kurzen Mittelachsenversen fast überlange. Der neue ,,Phantasus" häuft Wort auf Wort, schachtelt Satz in Satz und steigert sich ebenso sicher zum überwuchtigen Barock wie die alten Phantasus-Gedichte Schlichtheit und Dämpfung erstreben, sie nur selten in stärkere Bewegung umsetzen.

Der Mittelachsenvers machte nicht Schule. Nur vereinzelt erschien er da und dort bei einem andern, etwa bei Richard Dehmel. Gern ward dann der Reim wieder aufgenommen. Die andern lyrischen Sänger der Zeit lösen sich minder jäh von Geibel ab. Blieb doch Gustav Falke bei Vierzeilern stehen, wie einer aus Geibels Gefolge, Martin Greif, sie liebte:

Der Mond scheint auf mein Lager,
ich schlafe nicht,
meine gefalteten Hände ruhen
in seinem Licht.

Meine Seele ist still, sie kehrte
von Gott zurück,
und mein Herz hat nur einen Gedanken:
dich und dein Glück.

Sogar Liliencron ordnet sich gern den Ansprüchen Geibels unter. Er gibt sich losgebunden und frei; zuweilen wirkt sich Stegreifartiges bei ihm so stark aus, daß dem einzelnen Gedicht vorgeworfen werden könnte, es sei nicht zu Ende gestaltet, ein Teil seiner Verse beharre noch auf einer Stufe, die von den andern Versen längst überwunden sei. Doch gerade Liliencron pflegt romanische überindividuelle Formgebilde, liebt etwa die Siziliane. Er führt sie abwechslungsfroh durch. Wiederholt seine ,,Schwalbensiziliane" im engen Umkreis von acht

Der Genius in Flammen.
Kühner, Glühender, Schrecklicher!
[illegible]
Stürzen, wie Kinder
An die Herzen ihrer Mütter,
Die Philister in den Tempel,
Alle schreien:
Der Teufel kommt!

Detlev von Liliencron.

220.

Versen viermal den Satz: „Es jagt die Schwalbe weglang auf und nieder", so schenkt er, burschikos wie er sich gab, der Siziliane auch diese Gestalt:

> Es singt ein Lied von Felix Mendelmaier
> Der lange Leutnant mit dem Ordensbändel.
> Das alte Fräulein brütet Rätseleier,
> Besorgt den Tee und duftet nach Lavendel.
>
> „O Isis" baßt der Rat, der liebe Schreier.
> Weh mir, wie langsam schwingt der Abendpendel!
> Zu Ende. Gott sei Dank. Ich atme freier,
> Und bade mich daheim in Bach und Händel.

Liliencron beherrscht kraftvoll musikalische Wirkung und bietet zugleich dem innern Auge starke, bunte Farben. Er ist geschmackvoller als Freiligrath, auch weil ihm mehr Humor eingeboren ist. Von der Droste scheidet ihn der Verzicht auf Gespenstig-Schauriges. Norddeutsche Landschaft erfühlt und malt er als Impressionist, unerschöpflich in der Fülle der Eindrücke, die er kennzeichnet. Stiller und ruhiger wird in diesen Landschaftsbildern die Tönung, gedämpfter die Kunst Liliencrons als in den Versen, die von Soldaten und Schlachten melden. Neben dem Grellen und Lauten waltet in den Gedichten vom Militär rasche Bewegung, das Sausen des Ritts, die eilige Flucht der Besiegten. Wieder andere Gedichte Liliencrons gewinnen den Erlebnissen lebens- und liebefrohen Adels reizvolle Wiedergabe. Kein deutscher Dichter traf vor Liliencron den Ton der Verse: „Setz in des Wagens Finsternis Getrost den Atlasschuh! . . . " Und wie ist gerade in diesem Gedicht Nacht- und Morgenlandschaft gesehen.

Nur aufs Burschikose auszugehen scheint Otto Erich Hartleben. Studentenliebelei gibt bei Hartleben alles Derbrenommistische auf. Er zeichnet nur jugendfroh selige Bindung an die Geliebte, im Bewußtsein, zusammen mit ihr gern das Studium beiseite zu schieben. Einfacher, weniger prahlerhaft war bisher kaum vom Studenten gesungen worden. Neben solcher leichten Ware stehen bei Hartleben Kunstwerke gedrängten und gefüllten Ausdrucks erschütternder Leidenschaft. Mag er von beglückter Liebe singen oder von der Qual unerfüllter, oder verraten, wie sinnlos Dasein und Schönheit der Landschaft werden, nachdem man die Geliebte verloren hat:

> Die Apfelbäume winken blütenschwer,
> und Mädchensang tönt von den Wiesen her;
>
> Die dunklen Berge krönt der Abendschein,
> im Abendstrahle blinkt der junge Wein;
>
> Ich starre stumpf und trocken wie der Tor —
> ich bin so müde, seit ich dich verlor.



221. Richard Dehmel. Gemälde von Max Liebermann (Ausschnitt)

Waren solche Meistergebilde anders zu erreichen, als durch Übernahme längst gebräuchlicher, anspruchsloser und zugleich einfacher und klarer Strophenformen?

Weit befremdender neu wirkte in seinen Anfängen Richard Dehmel. Seine „Erlösungen" (1891) erschienen vielen wie Zerstörung wertvollen alten Besitzes. Ist das nicht alles längst selbstverständlich geworden? Kaum wird heute noch stark das Ungeschlossene der Form einzelner Gedichte Dehmels gefühlt. Die Verse „Drückende Luft" schöpfen eine Stimmung aus, die in der Natur von einem nahenden Gewitter erwirkt wird; das verknüpft und



222. Karikatur von Olaf Gulbransson

verschlingt sich mit den lastenden Eindrücken eines Lieds, das nebenan ertönt und an verlorenes Glück mahnt; es verrät, daß zwei sich einander entfremdet haben. Vier sechszeilige Strophen, jede in zwei gleiche Hälften zerfallend, melden das; dann klingt das Ganze aus:

> Die Wolken wurden immer dumpfer,
> die wunden Töne immer stumpfer,
> wie Messer stumpf, wie Messer spitz;
> und aus dem alten Liebeslied
> klagten zwei Kinderstimmen mit —
> da fiel der erste Blitz.

Ist das Gedicht wirklich schon zu Ende? Läßt sich dieser Ausgang tatsächlich als Abschluß eines in sich geschlossenen Werks empfinden? Nicht immer wagt Dehmels Bedürfnis nach freibeweglicher Formung Verwandtes. Er kann ebenso sein Fühlen in strengstes Ebenmaß der Form bannen und in sorglich abgezählte Versfolgen von gleichem Umfang. Dehmel ist einer der bewußtesten Künstler der Weltdichtung. Er weiß das und vertritt bedingungslos den Standpunkt, daß nur aus bewußtem Schaffen wirklich Wertvolles entstehen kann. Er ist zugleich ein großer Könner, er kann leisten, was ihm als Aufgabe aufgegangen ist; zielgewiß ringt er nach Erfüllung des als richtig Erkannten. Um so überraschender bleibt, daß Dehmel zugleich wie von einem Dämon getrieben dichten konnte, daß dionysische Stimmung in ihm auch Unerdachtes und Unerrechnetes zum Ausbruch brachte. Dieser geistreichste unter den Dichtern seines Zeitalters hat den Menschen Ernsteres und Tieferes zu sagen als die andern, ein Bewunderer Nietzsches und zugleich bereit, über Nietzsche hinaus zu selbständiger Lebensgestaltung vorzudringen.



223. Sonett von Otto Erich Hartleben. Aus der „Jugend“

Das unterscheidet ja Dehmel von fast allen Lyrikern des späteren 19. Jahrhunderts: Er gewinnt im lyrischen Gedicht Stellung zur Welt, nicht bloß im Sinn des Kampfes für oder gegen die bestehende Gesellschaft. Wohl nimmt auch er gleich dem Frühnaturalismus für die Armen und Unterdrückten Partei; Liliencron, auch Hartleben und andere hatten das aufgegeben. Allein er drang über solche Fragen, die in der Zeit wurzelten, weiter zu den letzten und wichtigsten Anliegen der Menschen. Die Entscheidung, die er nun traf, bewahrte ihn vor einer Gedankendichtung, der die Welt nur wie etwas Fernes und Wertarmes erscheint. Mit Nietzsche teilt er den heißen Wunsch, die Welt sinnenfroh auszukosten. Das deutet wieder auf Sensualismus im materialistischen Sinn Heines. Glühender aber als Heines ist Dehmels Sinnenlust. Zwar kündet er von der Notwendigkeit, sich zu bändigen. Im Leben indes und in der Dichtung ließ er dem starken Zug seines Herzens die Bahn frei. So wird sein Sang zu einer Verklärung des Verhältnisses von Mann und Weib, wird dieses Verhältnis für sein Sinnen und Schaffen der eigentliche Mittelpunkt. In Scherz und Ernst, humorvoll bald, bald auch



EINGÄNGE
ZU EINEM ROMAN IN ROMANZEN
„ZWEI MENSCHEN"
VON
RICHARD DEHMEL.

•

ERSTER UMKREIS: DIE ERKENNTNIS.
EINGANG.

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften,
thu ab die lauliche Klagseligkeit:
lach oder weine, hab Lust, hab Leid,
und dann recke dich, bleibe nicht haften!
Um den Drehpunkt des Lebens kreisen
Wonne und Schmerz mit gleichem Segen;
sieh, mit unaufhaltsamer Sehnsucht weisen
die Menschen einander Gott entgegen.
Stolpert auch Jeder über Leichen,
schaudre nicht davor zurück!
denn es gilt, o Mensch, ein Glück
ohne gleichen zu erreichen.

•

ZWEITER UMKREIS: DIE SELIGKEIT.
EINGANG.

Halt ein, halt ein, weit über jenen Gleisen,
wo man noch Höhen sieht und Tiefen;
nun sollst du erst das wahre Leben umkreisen
und sollst der Allmacht Deine Macht verbriefen.

224. Erstdruck aus der Zeitschrift „Pan" mit Kopfleiste von Ludwig v. Hofmann

jungenhaft lebensfroh, ein andermal aus tieferlebtem Leid singt er von Liebe. Von knapper, in wenige Zeilen zusammengeballter reiner Lyrik geht es auf weitem Wege fort zu Erzählunghaftem und noch weiter zum Hymnischen. Dem Wesen seiner Kunst jedoch entspricht es, daß er nicht bloß von Liebe zu singen hat. Kann er doch sogar als Vater dem kleinen Kinde kindlich lallende Verse in den Mund legen und ebenso in ernster Mahnung sich an seinen Sohn wenden. Die künstlerische Gestalt seiner Lyrik birgt ein starkes Temperament. Bewegt Holz sich zwischen der bloßen Aneinanderreihung von Eindrücken und barockhafter Auftürmung von Wortblöcken, so bewahrt Dehmel einheitlicher den Ton einer stark erlebenden, leidenschaftlich beteiligten Seele. Ihr widerstrebt es, große Entfernung mit gelassener Hand zwischen sich und den Gegenstand des Dichtens zu legen.

Darum bedeutet Stefan George den eigentlichen Gegenpol Dehmels. Er scheidet sich auch von andern durch das Feierliche seiner Gebärde; unlebendig kann er neben ihnen wirken. Weil man an George die Lebensnähe vermißte, die ungebrochen bei Liliencron wie bei Dehmel, dann aber auch in einem guten Teil älterer wertvoller Lyrik bestand, so traf er auf Einspruch und Unverständnis. Genügt es, wenn zu Georges Gunsten auf Hölderlin hingewiesen wird? Sogar der alternde Goethe unterdrückte nur selten gleich willig den Herzenston, auch gab er sich nicht gern erhaben. Klopstock hat etwas mit Stefan George Verwandtes in der strengen Gebärde; aber fremd ist dem Wesen Georges alles Seraphische, alles religiös Inbrünstige, alles Bedürfnis, sich zu höchster Gefühlspannung zu steigern. Dem fernen Osten wendet sich in seinen Anfängen George zu, um Zierat an Zierat zu reihen und uns in eine Schicht des Erlesenen zu tragen. In Versen von ganz anderem Ethos bot Freiligrath verwandten Reichtum an köstlichem Gestein, duftreichen Blumen, kostbaren Gewändern auf. Aus blauer Serer-Seide ist bei George das Kleid des Kaisers, Sarder und Saphire übersäen es, säumend aufgenäht in Silberhülsen. Oder ein einziges Gedicht bietet folgende Reihung von bannenden Gesichtseindrücken:

Daneben war der raum der blassen helle
Der weißes licht und weißen glanz vereint.
Das dach ist glas, die streu gebleichter felle
Am boden schnee und oben wolke scheint.

Der wände matte täfelung aus zedern.
Die dreißig pfauen stehen dran im kreis.
Sie tragen daunen blank wie schwanenfedern
Und ihre schleppen schimmern wie das eis.

Für jede zier die freunden farbenstrahlen:
Aus blitzendem und blinderem metall,
Aus elfenbein und milchigen opalen,
Aus demant alabaster und kristall.

Und perlen! klare gaben dumpfer stätte
Die ihr wie menschliche gebilde rollt
Und doch an einer wange warmer glätte
Das nasse kühl beharrlich wahren sollt.

Titel von Stefan Georges „Siebentem Ring", entworfen von Melchior Lechter.
(Verlag Georg Bondi, Berlin)






STEFAN GEORGE:
DER·SIEBENTE·RING
BLAETTER FUR·DIE·KUNST
BERLIN
MDCCCCVII


19 07

Da lag die kugel auch von murra-stein
Mit der in früher jugend er gespielt.
Des kaisers finger war am tage rein
Wo tränend er sie vor das auge hielt.

Ganz neu und durchaus Eigentum Georges ist der Rhythmus solcher Verse. Neben das lässige Schlendern der Impressionisten und neben die Beweglichkeit der Verse Dehmels trat hier etwas streng Abgemessenes. Nur selten nimmt George die überkommenen festen Formen romanischen Strophenbaus auf. Doch wirken bei ihm schon Vierzeiler in schlichten, fünffüßigen Jamben unerbittlich formstreng. Feierlich schreiten sie dahin, feierlich wollen sie vorgetragen sein. Das Festumgrenzte ihres Formwillens erweist sich in der starken Pause, die am Schluß jedes Verses erscheint. Der Vers erhält dadurch so viel Eigenleben und ist bei George etwas derart Geschlossenes, daß es vielfach möglich ist, die Reihenfolge der Verse zu ändern, ohne den Sinn zu zerstören. Ironisch sprach man von umkehrbarer Lyrik. Von solcher Voraussetzung gewinnt der Reim hohe Bedeutung; bildet ihn doch vielfach ein ganz ungewöhnliches Wort. Solche Art der Reimwahl ist einer der stärksten Gründe für den Eigenton von Georges Gedichten. Sie kann den Eindruck wecken, als sei der Reim früher dagewesen und dann erst dem Reim der Inhalt des Verses angepaßt worden:

Von engeln die sich in den nischen sammeln
Und sich bespiegeln am kristallnen lüster,
Von glühender und banger bitte stammeln
Von halben seufzern hingehaucht im düster
Und nichts von wünschen die auf untern sprossen
Des festlichen altars vernehmlich wimmern . .
Du fassest fragend kalt und unentschlossen
Den edelstein aus gluten tränen schimmern.

Mag dieser Eindruck mehr oder minder nur persönlich und gefühlsmäßig sein, um so stärker macht sich in solchen Strophen Georges bemerkbar, daß die Wortfolge zunächst nicht mit innerer Notwendigkeit von dem Sinn bestimmt wird. Auch das erweist den Vorzug, den bei George das künstlerische Formen hat; dem Was des Vorgetragenen kommt nicht das hohe Recht des Wie bei ihm zu. Der Wortsinn hat geringere Bedeutung als der Wortklang.

Soll es nun ein Höhersteigen des Dichters bezeichnen, einen Schritt hin zu reiferer Kunst, daß später das Nacheinander der Worte sich fester in ihrem Sinn begründet? George legte den Weg zurück von einer Kunst, die nur Kunst sein wollte, weiter zu einer Kunst, die das Leben seiner Mitwelt adeln möchte und zum guten Teil auch geadelt hat, dann zur Verteidigung dieser Absicht und zur Verurteilung derer, die ihr widersprachen. Dieser Entwicklung gleich verläuft sein Ausdruck. Je mehr er zum anklagenden, strafenden Dante seines Zeitalters wurde, desto höheres Recht erstand dem Was, das er vorzutragen hatte. Das bezeugen schon die ,,Zeitgedichte" des ,,Siebenten Rings". Gleich das erste, das Dante selbst in den Mund gelegt ist, bindet in einer achtzeiligen Strophe Satz an Satz zu einer großen Periode zusammen:

Als ich am torgang zitternd niedersank
Beim anblick der Holdseligsten, von gluten
Verzehrt die bittren nächte sann, der freund
Mitleidig nach mir sah, ich nur noch hauchte
Durch ihre huld und durch mein lied an sie:
War ich den menschen spott die nie erschüttert
Daß wir so planen minnen klagen — wir
Vergängliche als ob wir immer blieben.

Schon zur Zeit seiner Anfänge lieh die eigenwillige Formung den altüberkommenen Gegenständen der Lyrik einen neuen Ausdruck. Zugleich ging es weiter zur Abschattung lyrischer Erlebnisse, die in gleicher Feinheit von deutscher Lyrik noch nicht erreicht war. Nicht nur Gewohntes sprach sich ungewohnt aus, an die Stelle des Gewohnten trat Erleseneres. Naturstimmungen erzielen in Gedichten wie in den Versen ,,Wir werden heute nicht zum garten gehen" des ,,Jahres der Seele" ein Abbild von überraschender Eigenheit. Vielleicht auch, weil George wagt, die Dinge gedanklicher auszusprechen, als bis dahin höchste Ansprüche an Landschaftslyrik gefordert hatten. Lag das Neue hier immer noch im Ausdruck, so gewann George sehr früh schon die Fähigkeit, die wechselnden Stimmungen des Lebens von einer Seite zu fassen, von der reinmenschlich in Augenblicken der Freude und des Leids sich neue Züge erschlossen. Erlebnisdichtung im strengen Sinn Wilhelm Diltheys erzielte da Erlösendes für Stimmungen, die der deutschen Lyrik noch fremd geblieben waren.

Georges Lyrik gibt viel von ihrem Eigensten auf, wenn sie nicht den feierlichen Gang längerer Verse, sondern ganz kurze wählt. Der starke Gegensatz zwischen George und volksliedartiger Lyrik (ein ähnlicher Gegensatz besteht zwischen George und allem, was mehr oder

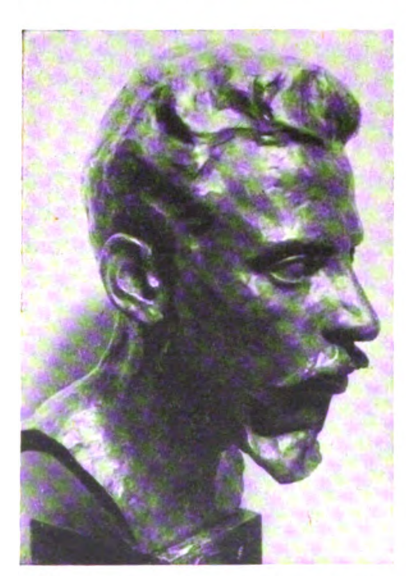


minder mit Heine und mit Geibel verknüpft ist) schränkt sich dann ein. Doch „Vorklang" im „Siebenten Ring" beginnt:

Sterne steigen dort, Stimmen an den sang, Sterne sinken dort Mit dem wechselsang:	Daß du schön bist Regt den weltenlauf. Wenn du mein bist Zwing ich ihren lauf.

Sangen nicht längst viele so? Aber sie sprachen dann zum geliebten Weibe. Vom Standpunkt der Kunst wie der geistigen Haltung ist die kenntlichste Wendung, die durch George deutschem Sang zuteil wurde, der Verzicht auf Liebesdichtung, die in gewohnter Weise vom Weibe meldet. Von dieser Stelle aus gewinnt, was George von den Dehmel, Liliencron, Hartleben und anderen trennt, stärksten Umfang. George nahm da manches vorweg, was sich bald durchsetzen sollte; die Überzeugung des deutschen Impressionismus, daß alles im Leben sich um das Verhältnis von Mann und Weib bewege, brach bald zusammen. Eine Dichtung kam, die das Leben von minder eingeschränktem Gesichtswinkel aus sah. George wurde solchen Wünschen und Ansprüchen ein Wegebahner. Zwar ging er gar nicht wie Dehmel auf Weltanschauungsdichtung aus. Doch wie er überhaupt auf das Leben der Jugend seiner Zeit mächtigen Einfluß nahm, ergab sich aus seinem Dichten eine Wandlung des Weltbilds.

Zur Weltanschauungsdichtung wandte sich George auch nicht, als ihm Gott zum Erlebnis wurde. Schönheit eines Menschen, Schönheit der Seele wie des Körpers, hat ihn überzeugt, daß es Gott gibt. Im sichern Besitz der neuen Offenbarung kündet er von dem unerhofften Gewinn. Das unterscheidet sich wesentlich von dem Gottsuchertum Rainer Maria Rilkes. Weltanschauungsfragen, von religiöser Warte gesehen, tragen ganze Gedichtreihen Rilkes. Wenige hatten neben George so viel Eigenes zu bieten wie der Lyriker Rilke. Eine ganze Reihe von Dichtern nahm Georges Form auf und trieb sie weiter, erfüllte sie mit anderem Inhalt. An den Dichtern, die nach Rilke kamen, ist Verwandtschaft mit seinem Ton vielfach zu beobachten. Ungezwungener wirkt, was wie Georges Dichten klingt. Rilkes Ton ist viel persönlicher, er könnte — nach Goethes Wortbrauch — Manier genannt werden, ist manierierter als das Formen Georges. Deshalb kann es unangenehm wirken, wenn einer zu getreu aufnimmt, was Rilke ihm vorgezeichnet hat. Daß sie wie Rilke dichteten, hat die Kritik manchen verdacht. Vorwürfe, die sich gegen Theodor Däubler oder Georg Heym oder andere richten, verübeln ihnen am wenigsten, daß sie die Verskunst Georges fortsetzen.



225. Rainer Maria Rilke. Büste von Clara Rilke-Westhoff
(Mit Genehmigung des graphischen Kabinetts Bremen; Phot. F. v. Baczko.)

Rilkes Vers und Reim haben Züge, die auf den ersten Blick wie Entgleisung wirken können. Zuweilen ist es, als überträte er mit Absicht alle Gebote deutschen Stils und deutscher Verskunst. Wenn er das Partizip der Gegenwart in ausgedehntem Maße nutzt, so kann das als Brauch des deutschen Impressionismus gelten. Doch neben dem Partizip, das an die Stelle eines finiten Zeitwortes tritt, erscheint auch das Partizip als Apposition in einem Umfange, wie nur die antiken und romanischen Sprachen es zuzulassen pflegen. Darüber hinaus geht er, wenn ein „ohne bleibend" gleichfalls als Apposition auftritt, und dies „ohne" sich auf ein vorhergehendes Wort des übergeordneten Satzes bezieht, dies Wort aber nicht wiederholt und auch nicht durch ein Pronomen ersetzt wird. Dergleichen fand sich

O das Neue, Freunde, ist nicht dies,
daß Maschinen uns die Hand verdrängen.
Laßt euch nicht beirrn von Übergängen,
bald wird schweigen, wer das Neue pries.

Denn das ~~Welle~~ [Ganze] ist unendlich neuer
als ein Kabel und ein hohes Haus.
Seht, die Sterne sind ein altes Feuer,
und die neuern Feuer löschen aus.

Glaubt nicht, daß die längsten Transmissionen
schon des ~~Zukunft~~ [Künftigen] Räder drehn.
Denn Aeonen reden mit Aeonen.
Mehr als wir erfuhren, ist geschehn.
~~[illegible]~~
Und die Zukunft faßt das Allerfernste
ganz in eins mit unserm innern Ernste.

226. Unveröffentlichtes Gedicht Rainer Maria Rilkes

zuletzt nur noch als gewollter Witz in der Ulkrede von Studenten. Jedem Verseschmied war ferner geläufig, verboten sei, wenigwichtige und wenigbetonte Wörter in den Reim zu setzen; dem Artikel diese Stellung zuzuweisen und das Wort, zu dem er gehört, an den Beginn der nächsten Verszeile zu stellen, war gleichfalls nur möglich, wenn mehr oder minder grotesker Witz sich aussprach. Einzelne nur wagten es auch in ernster Dichtung; meistens hatte das Wagnis einen besonderen, nur für die eine Stelle geltenden Sinn. Rilke macht das so häufig, daß nur die Annahme es rechtfertigen kann, er wolle am Schluß des Verses eine Pause nicht eintreten lassen, wolle eiligst von einem Vers in den andern übergleiten. Überhaupt hat er eine besondere Vorliebe für das Enjambement; sie deutet auf verwandte Absicht. Rilke hat mit solchen Eigenwilligkeiten der Formung sein Dichten durchaus nicht angefangen, sie nur später hinzugewonnen. Seine ältesten Sänge, die „Ersten Gedichte", meiden sie noch. Sie genügen den strengen Ansprüchen Geibels, haben etwas Wohlgeordnetes, in sich Geschlossenes, wagen Ungewohntes so wenig, daß sie an ältere Kunst gemahnen, an Lenau, sogar an Heine. So sind all jene Wagnisse das Ergebnis einer Verselbständigung, werfen die Bande der Überlieferung ab und suchen eine eigene Tönung. In ihnen vollzieht sich eine Erneuerung der Sprache deutscher Lyrik. Ein guter Teil von Eigenheiten deutscher ungebundener Rede, die zuletzt und seit langem dem Vers verwehrt worden waren, bricht in die Sprache der



227. Buchumschlag. Entwurf von W. Tiemann

Lyrik ein. Ungefähr das Gegenteil hatte sich abgespielt, als der junge Goethe und mit ihm der Sturm und Drang, pochend auf die Rechte des Genies, dem deutschen Sang wieder mehr Ursprünglichkeit schenkte.

Der Weg der Entwicklung von Rilkes Wortkunst ist gut zu überschauen. Vom Standpunkt der späteren Gewinne Rilkes gesehen, waltet in den ,,Ersten Gedichten" noch Konvention, fast Schablone. Dann vollzieht sich in Rilke die große Wendung, deren Anlaß vor allem die Kunst August Rodins und das Zusammensein mit dem großen französischen Bildhauer war. Wie Rodin möchte er sich tief hinein in den Wesenskern der Dinge bohren und in gedrängter, gefüllter Sprache diesen Kern bezeichnen, mit der Sprache des Worts erzielen, was bei Rodin von der Sprache der bildenden Kunst erreicht wird. Zwar verfügt Rilke wie Rodin herrscherhaft über die Fähigkeit des Impressionisten, die ganze Menge der Eindrücke festzuhalten. Doch nur kurze Zeit genügt ihm die bloße Angabe dieser Eindrücke; sie werden immer mehr ihm zum Mittel, das Verborgene zu bezeichnen, das sich hinter ihnen befindet, aus dem Äußeren und besonders aus den Gebärden eines Menschen oder auch eines Tieres ihr Innenleben zu erschließen. Rilke geht noch weiter und wendet auf unbeseelte Dinge an, was ihm an Mensch und Tier aufgegangen war. Er versetzt seine eigene Erlebensfähigkeit in solch Unbeseeltes, dichtet von bewegtem, zunächst von herabfließendem oder springbrunnenartig aufsteigendem Wasser, als ob er selbst dies Wasser wäre, und als ob in ihm sich abspielte, was an Eindrücken dem Wasser erstehen kann. Nun fühlt er in sich selbst die ,,Last des Niederfalles". Nun sieht er die Welt nicht länger mit dem Auge des ruhig dastehenden Beobachters; sie eröffnet sich den Sinnen in einer Richtung, die dem Weg des herabstürzenden Wassers entspricht.

So ging Rilke mutig wieder weiter zur Bestimmung des Wesenhaften, das in den Eindrücken sich kundgibt. Er tat den Schritt vom naturwissenschaftlichen Materialismus zurück zu einer Weltbetrachtung, die hinter den Erscheinungen das Eigentliche und Entscheidende nicht nur ahnt, es auch aussprechen zu können meint. Er wagte sich an das Höchste und Schwerste. Das Wesen Gottes wollte er mit Worten bezeichnen. Sein ,,Stundenbuch" ist erfüllt von dauerndem Ringen nach Gott. In rastloser Abwandlung verrät es jeden neuen Anlauf, der sich das Wesen Gottes erschließen möchte. Aus dem frohen Glauben, des Wesens der Gottheit sicher zu sein, reiht sich in katholischen Litaneien Wendung an Wendung, die von irgendeiner Seite das göttliche Wesen bezeichnet. Verwandt ist das ,,Stundenbuch" diesen Litaneien, wenn es auch nur sucht, was dort längst gefunden ist. Schon scheut Rilke kein Wort, das wie Gotteslästerung klingen könnte, sobald es ihm nur eine Brücke zum Verständnis Gottes baut:

Du bist der raunende Verrußte,
auf allen Öfen schläfst du breit.
Das Wissen ist nur in der Zeit.
Du bist der dunkle Unbewußte
von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Oder sein Verhältnis zu Gott enthüllt sich ihm im allertreffendsten Bilde: ,,Du gehst wie lauter lichte Rehe, und ich bin dunkel und bin Wald."

Sachlichkeit ist, was dem Dichter an Rodin sich geoffenbart hat. Um solcher Sachlichkeit willen gibt er die Scheu vor entwertenden Worten auf. Er muß und will aussprechen, was ihm aufgegangen ist. So

rückt er an eine Stelle, die weitab liegt von Stefan Georges Bedürfnis, nur das Edelste und Schönste und Wertvollste in seine Verse zu bannen. Voraussetzung ist nicht etwa der Wunsch des Naturalismus, dem Unschönen und Unerquicklichen seinen Raum zu lassen. Auch Rilke flieht nicht das Triviale, doch dies Triviale ist nicht um seiner selbst willen ihm wertvoll, sondern weil es ihm hilft, ins Innerste der Schau einzudringen. Sein „Marienleben" will ausschöpfen, was in der heiligen Jungfrau sich begeben hat. Abermals gilt es nicht, realistisch zu zeigen, wie es wirklich gewesen ist, und dies wirklich Gewesene der verklärenden Überlieferung entgegenzustellen. Zug um Zug nimmt Rilke altgeheiligte Überlieferung auf. Aber ihm verrät sich, was in Maria vorging, unmittelbarer, als es die Überlieferung berichtet. So heißt es von „Mariä Verkündigung":

Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte, daß sein Blick und der,
mit dem sie aufsah, so zusammenschlugen,
als wäre draußen plötzlich alles leer
und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
sonst nirgends als an dieser Stelle —: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschraken beide.

Soll hier Unerhörtes zu Worten werden, so bleibt im Bezirk des Menschlichen, was von dem Engel berichtet wird, der den „Argwohn Josephs" verschwinden macht. Mühe gibt er sich um den Mann, der seine Fäuste ballt; er schreit ihn an: „Zimmermann, merkst du's noch nicht, daß der Herrgott handelt?" Endlich fühlt sich Joseph bekehrt:

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke,
recht erschrocken, zu dem Engel hob,
war der fort. Da schob er seine dicke
Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

Zuletzt gewann Rilke, immer innerlicher zum Gottsucher geworden, noch die lockere Versform der „Duineser Elegien" und der „Sonette an Orpheus". Das Sonett war ihm längst lieb gewesen, ohne daß er sich an dessen strenges Gesetz fest gebunden hätte. Noch unbedingter fallen die Bande dieses Gesetzes in den „Sonetten an Orpheus"; da gibt es auch Strophen, die dem Sonett ganz fern liegen. Immer aber bleibt als Wesenszug des Rilke, der seinen eigenen Ton gefunden hat, das Gleiten und Sichwiegen, das schlangenhaft sich Biegende und Windende der Verse. Ihm dient ja die Vorliebe für das Enjambement. Das bedeutet den äußersten Gegenpol der Kunst Georges, es leiht den Gedichten Rilkes eine rastlos vorwärtsstrebende Bewegtheit. Sinnbildlich bezeichnet es das unablässige Ringen nach Erkenntnis des Wesens der Welt. Das Musikalische der Verse Georges will psalmodierend vorgetragen werden; bei Rilke hat die Musik des Verses, die sich deutlich kennbar macht, einen anderen Sinn, nähert sich einer unendlichen Melodie, der etwas fast Sehnsüchtiges innewohnt. Sie abzuschließen genügt ihm Schlichtestes, das der ungebundenen Rede nahekommt. So endet „Geburt Christi" im „Marienleben" mit dem Vers: „Aber (du wirst sehen): Er erfreut."

Die Höhe, auf der die Lyrik Hofmannsthals steht, wird bezeichnet durch die Tatsache, daß Hofmannsthal neben Rilke und aus verwandten Voraussetzungen heraus einen Ton von unverkennbar eigener Prägung besitzt. Er ist im eigentlicheren Sinne als Rilke Eindrucksdichter. Das Geheimnis, das hinter den Eindrücken waltet, ahnt er, wagt es aber nicht zu bezeichnen, bleibt lieber beim Fragezeichen stehen. Als Dramatiker lebt er sich in fremde Gestalten ein. Seiner Lyrik kommt das zugute in dem vereinzelten Gedicht „Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt". Aber Rilke hätte kaum das Ich des Schiffskochs sich aussprechen lassen, sondern Verwandtes von einem Er berichtet, wie er überhaupt einer der wichtigsten Träger der Entichung der Lyrik ist; sie vollzog sich auf dem Weg vom Impressionismus zum Expressionismus. Mit Rilke verwandt ist Hofmannsthal in dem Streben nach schlichtestem Ausdruck. Er gestattet sich auch im Versdrama mitunter, was durch das Gewöhnliche der Ausdrucksweise beinahe befremdet. Im „Bergwerk zu Falun" sagt die Hauptgestalt in einem Augenblick von starker Bedeutung: „In mir geht etwas vor." In den Gedichten Hofmannsthals

Ein Knabe

Lang kannte er die Muscheln nicht für schön:
Er war zu sehr aus einer Welt mit ihnen;
Der Duft der Hyacinthen war ihm nichts
Und nichts das Spiegelbild der eigenen Mienen.

Doch alle seine Tage waren so
Geöffnet wie ein leierförmig Tal,
Darin er Herr zugleich und Knecht zugleich
Des weissen Lebens war, und ohne Wahl

Wie einer, der noch tut, was ihm nicht ziemt,
Doch nicht für lange, fieng er auf den Stegen:
Der Heimkehr und unendlichen Gespräch.
Hob seine Seele ruhig sich entgegen

Hugo v. Hofmannsthal

228. Gedicht von Hugo von Hofmannsthal

gewinnt das Schlichte des Ausdrucks noch weit mehr Selbstverständlichkeit als bei Rilke. Es ist zuweilen, als spräche ein Kind; aber dies Kind hat tief hineingesehen ins Leben. Rätsel des Daseins sind ihm da aufgegangen. Noch in den Terzinen der „Ballade des äußeren Lebens" und des Gedichts „Über Vergänglichkeit" kennzeichnet sich das.

Die Selbständigkeit des Tons von Dehmel, George, Rilke und Hofmannsthal hat um 1900 kein anderer gleichmäßig erreicht. Dauthendey schloß sich zuerst eng an George an. Er trieb die Neigung für Kostbares und Auserlesenes weiter zu reichgeschmückter, vielfach abgestufter Wiedergabe der Landschaft. Wuchtende Farben weichen allmählich bei Dauthendey dem zarter abgetönten Kolorit fernsten Ostens, als ob er mit den Malern Japans wetteifern wollte. Doch kann er auch sich viel einfacher geben:

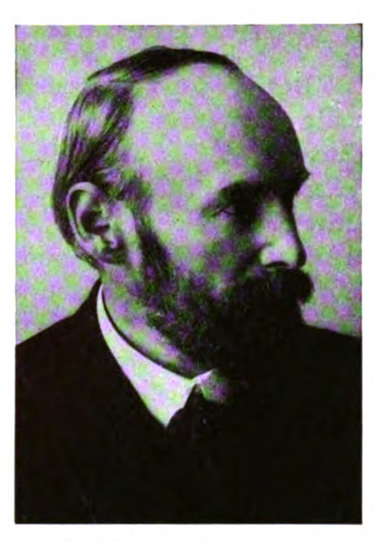
Jetzt ist es Herbst,
Die Welt ward weit,
Die Berge öffnen ihre Arme
Und reichen dir Unendlichkeit.

So beginnt ein Gedicht Dauthendeys; es endet, ohne den Ton stärker erhoben zu haben. Dieser Würzburger kann indes auch „würzburgerisch" scherzen.



229. Max Dauthendey. Photographie

Christian Morgenstern weist auffällig persönliche Kennzeichen am wenigsten, wo er reinste Lyrik vorlegt. Aber in solchen Gedichten bewährt er sich als echtester Schöpfer. Desto kenntlicher und desto bekannter ist Morgensterns groteske Manier, alles mithin, was sich um die Gestalt seines Palmström reiht. Es ist das Werk eines Erspürers und zugleich Vernichters des Wortsinns. Längst hatten andere wie Eulenspiegel Bildhaftes der Sprache wörtlich genommen und diese Umkehrung benutzt, um witzig zu wirken. Morgenstern geht über sie hinaus. Ihm erwächst aus solcher Umdeutung ein Vorgang. Er teilt die mythenbildende Kraft mit Clemens Brentano. Die Flinte, die einer ins Korn geworfen hat, wird ihm nicht nur zu einem greifbaren Gegenstand, den er im Korn wiederfindet; Wiederfinden und Flinte selbst werden ihm zu Trägern eines epischen Berichts. Um so grotesker kann sich die Mythenschöpfung geben, als sie gern aus dem Zersinnen eines Wortinhalts ins bannend Unheimliche geht.



230. Christian Morgenstern. Photographie

Eine eigene neue Art von Lyrik vertrat um 1900 der Kreis, der sich „Charon" nannte. Otto zur Linde führte ihn an. Er stellte an die Kunst der Versgestaltung Ansprüche, die noch über Holz hinaus führten. Der echt deutsche Wunsch, dem geistigen Gehalt seine passende Kunstgestalt zu leihen, dem Einmaligen dieses Gehalts einmaligen Ausdruck zu geben, birgt sich auch in dem Formwillen des Charon. Storms Ansicht von echter Lyrik vertiefte sich hier. Noch aber blieb für lange Zeit diesem Kreis rechter Erfolg versagt.



231. Aquarell von Max Dauthendey. Javanische Landschaft, gemalt 1918

6. Drama

Der Weg des deutschen Dramas vom Naturalismus bis zum Expressionismus läßt sich heute schon in seinen Einzelheiten klar und deutlich überschauen. Im Vordergrund steht die Tatsache, daß in dieser Zeit das Drama den Deutschen sehr viel ausmachte, daß jeder neue Schritt, den es tat, wie ein wichtiges Ereignis hingenommen wurde, daß man einzelne Werke nicht bloß der Deutschen, vielleicht sogar noch mehr der Ausländer wie Taten empfand, um die sich jeder Gebildete zu kümmern hatte. Die Jugend der Gegenwart kann auch nicht von fern ahnen, welche Bedeutung für den Tag das und jenes neue Stück Ibsens oder Gerhart Hauptmanns besaß. Heute wird dem Drama und vollends der Bühne von vielen Seiten das Wasser abgegraben. Allein auch die Bühnenwerke selbst, die jetzt erstehen, scheinen den Menschen nicht mehr gleich Beachtenswertes sagen zu können. An Einspruch und Verurteilung war auch damals kein Mangel. Aber an den Kämpfen für und wider war die ganze gebildete Welt beteiligt, nicht bloß die Kritiker der Zeitungen und Zeitschriften. Die Wandlung im Verhältnis zum lebenden Drama bezeichnet gewiß auch das Wesen der beiden Zeitalter, ruht in diesem Wesen. Ob die Welt dabei besser oder schlechter geworden ist, ob die Wandlung einen Fortschritt oder einen Rückschritt im reinmenschlichen Sinne bedeute, sei hier nicht erwogen. Irrig aber wäre es, anzunehmen, diese Vergangenheit habe sich weltabgewandt nur mit ästhetischen Fragen beschäftigt, während heute eine saubere Scheidung von Leben und Ästhetik glücklicherweise überwunden sei. Wer um 1900 mit dem Drama der Zeit sich zustimmend oder ablehnend auseinandersetzte, hatte nicht nur Kunst, auch Leben im Auge.

Es läge nahe, daß ein Zeitalter, dem die Bühne und ihre beträchtlichen Neuerungen sehr viel bedeuteten, das Drama wesentlich gefördert habe. Verneinungslustig, wie sich die unmittelbare Gegenwart zur nächsten Vergangenheit verhält, ist sie geneigt, die gesamte dramatische Leistung aus der Umwelt Ibsens und Gerhart Hauptmanns abzulehnen. Doch auch ein Betrachter, der sich auf höhere Warte versetzt, muß zugeben, daß die Hoffnungen, von denen die dramatischen Neuerer erfüllt waren, nicht alle sich verwirklicht haben, daß dem Bühnenkunstwerk in dieser Zeit nur wenige entscheidend neue Werte hinzugewonnen worden sind. Im Gegenteil endet es mit einem Selbstzerstörungsvorgang. Er bereitet vor, was dann im expressionistischen Drama sich vollzieht; er gipfelt im Drama des Expressionismus.

Recht verschiedene Wege wurden eingeschlagen. Ihr Ausgangspunkt war der Wunsch, über bestehende Dramatik hinauszugelangen, nicht bloß über die Eintagarbeit der unmittelbar vorausgehenden Jahre, auch über die anerkannten großen Leistungen der Deutschen, ganz besonders über das Werk des reifen Schiller. Mehr als auf jedem andern Gebiet der Dichtung entwickelte sich in der Frühzeit des deutschen Naturalismus innerhalb der Bühnenkunst das Bewußtsein, alles ganz anders machen zu müssen, als es je gemacht worden war. Es wurzelte in der Annahme, die Welt erlebe eine ihrer stärksten Umwandlungen, die neue Welt, die im Entstehen sei, fordere eine neue Kunst, fordere diese neue Kunst ganz besonders, soweit es sich um Bühnendarstellung handle. Dem Naturalismus war möglichst genaue Wiedergabe des Lebens Gesetz. Ihr schien der altgewohnte Bühnenbrauch auf Schritt und Tritt zu widersprechen; man meinte, er müsse fallen, wenn anders die Bühne überhaupt weiter bestehen bleiben solle. Von solchem engen Anschluß an das Leben gab der Impressionismus bald viel auf, er tat dabei ein paar Schritte zurück und verwertete, was längst üblich gewesen war. Immer noch aber blieb ihm Wiedergabe der Lebenseindrücke unbedingt wichtig. Das Ende erstand solchem Kunstwollen im Expressionismus; völlig entgegengesetztes Verhalten zum Leben forderte er. Um so merklicher rundet sich die dramatische Dichtung vom Beginn des Naturalismus bis zum Einsetzen des Expressionismus zu einem in sich geschlossenen Ganzen. Ein Umsturz nicht bloß des Dramas, sondern vor allem der Bühne vollzog sich durch den Naturalismus. So unbedingt wie mimische Darstellung steht keine andere Art dichterischer Tat vor der Wahl, dem Leben nahe zu bleiben oder ihm zu widersprechen. Innerhalb mimischer Darstellung muß nicht bloß das Wort hier sich

für das eine oder für das andere entscheiden. Wirklich hatte neben dem Dichter der Spielleiter viel und Neues zu leisten, um den Wünschen des Naturalismus gerecht zu werden. Die Bühne, soweit sie dem Auge des Beschauers sich offenbart, veränderte sich noch beträchtlicher als die Bühnenrede. Weil die Bühne schwerer beweglich ist, erhält sich viel von den einst neuen naturalistischen Bräuchen in ihrem Betrieb. Dem Expressionismus zum Trotz wahrt die Bühne vorläufig eine ganze Reihe von Ausdrucksmöglichkeiten, die in vornaturalistischer Zeit kaum denkbar gewesen wären.

Das gesprochene Wort konnte sich verwandtem Schicksal nicht entziehen. Die Kunst des Versesprechens, zu der einst der deutsche Schauspieler, zuletzt und zuhöchst im Wiener Burgtheater, emporgestiegen war, ist heute immer noch aufgegeben. Dem Vers wollte der Naturalismus den Garaus machen. Echte Wirklichkeit sollte ja auf der Bühne herrschen. Wohl hatte man Gleiches schon früher gefordert. Aber nicht bloß der französische Klassizismus, selbst ein vereinseitigender Anwalt dieses Klassizismus wie Gottsched, sogar der Sturm und Drang, Grabbe, Büchner, Otto Ludwig ließen viel von den uralten Gewohnheiten der Bühnenkonvention bestehen. Der Naturalismus verwarf nicht nur Einrichtungstücke, die an die Bühnenwand gemalt waren, forderte nicht bloß im Freien wirklichkeitsähnliche Bäume und wirklichkeitsechten Rasen. Für ihn durften die Menschen auf der Bühne nur so reden, wie sie im Alltag reden, sich, wenn sie allein auf der Bühne standen, bestenfalls Ausrufe gestatten, nicht längere Selbstgespräche. Undenkbar wäre das Beiseitereden oder das „Für sich" gewesen, also eine Ausdrucksform, in der tatsächlich nur die Zuschauer angesprochen werden. (Hebbel noch hatte sie überreichlich verwertet.) Daneben kehrte manches wieder, was aus verwandten, aber weit bescheideneren Ansprüchen längst gefordert worden war, etwa die Vereinheitlichung von Zeit und Ort. Mustert man die ganze lange Abfolge dieser naturalistischen Formwünsche, so möchte man meinen, das eigentlich Neue sei in ihnen beschlossen, während im übrigen ein beträchtlicher Wandel nicht geschaffen wurde.

Die neuen Bühnenbräuche, die der Naturalismus einführte, reichten doch nicht an das Wesentliche und Entscheidende dramatischer Kunst heran, berührten die Aufgabe dramatischer Formung nur am Rande und nicht in ihrem Mittelpunkt. Vielmehr widersprach der Wunsch, dem Leben bis ins kleinste nahezubleiben, es also nicht um irgendwelcher künstlerischen Absicht willen irgendwie zurechtzubiegen, von vornherein der Ansicht, das Drama besitze ein ihm eingeborenes Gestaltungsgesetz. Der Naturalismus war zuletzt nur ein neuer unter den vielen Versuchen, die Form des Dramas zu lockern. Wenn dieses Streben nicht sofort zu einer Wiederbelebung des „deutschen" Dramas führte, so mag der Grund in der Neigung des „deutschen" Dramas zur Groteske gelegen haben. Im Grotesken lebt sich ja ein mehr oder minder starker künstlerischer Formwille aus; er übersteigert die Wirklichkeit, verfratzt sie zuweilen, widerspricht sicherlich dem Bedürfnis, die Wirklichkeit unverändert, weder ins Große noch ins Kleine gesteigert, abzuspiegeln. Ein Stück des Sturm und Drangs wie Heinrich Leopold Wagners „Kindermörderin" konnte vom Naturalismus als früher Vorläufer naturalistischer Bühnenkunst anerkannt werden. Dagegen wies man damals kaum auf Grabbe oder Büchner hin, eher auf Lenz. Gleichwohl war all diese ältere Dramatik, groteske wie nicht groteske, dem Naturalismus in dem einen verwandt: in dem Bedürfnis, dem Häßlichen, Widerlichen, Niederdrückenden auf der Bühne Raum zu gewähren. Auch da berief sich der Naturalismus auf das Recht und die Pflicht, die Wirklichkeit ohne Einschränkung wiederzugeben.

Getreue Abspiegelung von Menschen konnte am Ende des Jahrhunderts nur im Dienste der zeitgemäßen Psychologie sich vollziehen. Durfte man damals meinen, der Aufgabe lebenstreuer Abzeichnung von Menschen anders gerecht zu werden als durch Verwertung der Erkenntnisse der Psychologie? Sogar ein kunstvoller Beherrscher der Bühnenform wie Ibsen verzichtete nicht darauf, Lieblingsbegriffe der zeitgenössischen Psychologie, wie die Vererbung, in den Dienst seiner Stücke zu stellen. Seelenzergliederung schien nun vollends die eigentliche Aufgabe des Dramas zu sein. Was von Gerstenberg bis zu Otto Ludwig gesagt und getan worden war, den dramatischen Vorgang auf Seelenerkundung zu stützen, setzte sich bis in





232. Einladungskarte der Freien Bühne. Zeichnung von Max Liebermann

die letzten Folgen durch. Abermals widersprach das der Ansicht, das Drama habe ein ihm eingeborenes Formgesetz. Die Einwände, die von Otto Ludwig gegen die Verfechter eines solchen Formgesetzes erhoben worden waren, vor allem gegen Schiller, aber auch gegen Hebbel, kamen nun zum vollen Recht. Das ging noch über Ludwig hinaus und opferte alles Eigene und Besondere im Ablauf des dramatischen Vorgangs auf, um nur der Seelenergründung unbeschränkten Raum zu lassen.

Wandte der Naturalismus sich an dieser Stelle von Hebbel ab, so blieb doch ein wichtiger Berührungspunkt bestehen. Hebbel sah die eigentliche Voraussetzung von Tragik in dem Gegensatz von Individuum und Gesellschaft. Er dachte mit Hegel entwicklungsgeschichtlich und erblickte daher in diesem Gegensatz ein Mittel, die Entwicklung der Menschheit zu fördern. So wurden die Individuen, die er der Gesellschaft entgegenstellte, zu mehr oder minder berechtigten Neuerern, wurde ein guter Teil seines dramatischen Schaffens Rechtfertigung der gesellschaftlichen Umstürzler. Die Naturalisten wollten die Gesellschaft auf neuen Boden stellen. Sie gerieten fast ahnungslos auf Hebbels Weg, vielleicht nur noch unbedingter als Hebbel gewillt, dem Neuerer zuzubilligen, sein tragisches Leiden, das auf dem Gegensatz zur Gesellschaft beruhte, habe Anrecht auf echtestes Mitgefühl.

Viel von all diesen Zielen des Naturalismus bestand schon bei Ibsen, vorzüglich in der langen Reihe seiner letzten Bühnenwerke, den Gesellschaftsdramen aus der Gegenwart. Sie gestalten aus, was von Hebbel in „Maria Magdalene" dem bürgerlichen Drama an neuen Merkmalen hinzugefügt worden war. Gesellschaftskritisch sind sie gemeint, sie üben an der bürgerlichen Gesellschaft wie Hebbel Kritik. Wer freilich Ibsens große Bedeutung für den deutschen Naturalismus recht erfassen will, muß zwischen dem Bilde scheiden, das in der Frühzeit des Naturalismus den Gesellschaftsdramen Ibsens erstand, und der wesentlich verschiedenen Auffassung dieser Stücke, die sich später ergab, nicht zuletzt dank Äußerungen Ibsens, die spät erst allgemein zugänglich geworden waren. In den achtziger Jahren und noch etwas länger galt Ibsen als Thesendramatiker, war man überzeugt, er setze sich schlechthin für seine tragischen Persönlichkeiten ein und gebe ihnen recht, mochten sie Nora heißen oder Hedda Gabler. Hinterdrein stellte sich heraus, daß Ibsen sich zweifelsfroher gegen seine Gestalten verhalte, daß er auf die Gefahren ihres Tuns hindeute, bestrebt, das Tragische dieser Gefahren künstlerisch in den Dienst seiner Tragödien zu stellen. So hatte er es längst gehalten, ganz besonders als er in seinem „Brand" das Gefährliche selbst des Wunsches unbedingter Erfüllung sittlicher Gebote zur Voraussetzung der Tragik machte. Noch eindeutiger so gemeint war innerhalb der Gesellschaftsdramen der sittliche Forderer Gregers Werle der „Wildente". All das blieb zunächst derart unverstanden, daß man annehmen konnte, Gregers Werle vertrete Ibsens Glaubensbekenntnis, sei sein Sprachrohr, sei Verfechter von Ibsens angeblichen Thesen.

Meinte der Naturalismus, in Ibsen sein eigenes Bedürfnis nach Erneuerung der Gesellschaft wiederzufinden, so traf er bei ihm noch auf anderes, das den Absichten des Naturalismus entgegenkam. Auch Ibsen verfiel dem Wahn, Vers und Selbstgespräch seien ein für allemal überholt. Seine Gesellschaftsdramen können sogar den Eindruck wecken, als hätte er zuletzt im Gegensatz zu seiner Frühzeit nur noch die Gegenwart für bühnengerecht gehalten. Gleiches tat zunächst der Naturalismus. Hinzu kam der hohe Wert, den auch er dem Psychologischen im Drama zubilligte. Endlich drehte sich bei Ibsen schon alles um das Verhältnis von Mann und Weib. Es stand wohl auch bei Hebbel im Vordergrund, aber erst bei Ibsen wurde die Frau zum Schicksal des Mannes, verfiel er, mochte er immer ihr widerstreben, mehr und mehr einer Versklavung durch die Frau. Zwar war es auch eine Überschätzung des Thesenhaften von Ibsens Werk, wenn man ihn schlechthin zum Vorkämpfer der Frauenbewegung machte, aber in seinen letzten Stücken, am stärksten im ,,Epilog", geht der Mann an der Frau zugrunde, mag er sich an der Frau vergangen haben, oder sie ihn, wie Hilde Wangel in ,,Baumeister Solness", fast bewußt in den Untergang treiben. Dem Naturalismus, ja sogar noch dem Impressionismus war, in gleichem Sinne gesehen, das Verhältnis von Mann und Frau der eigentliche Kern alles Dichtens.

Allein ein unüberbrückbarer Gegensatz bleibt zwischen Ibsen und seiner deutschen Nachfolge bestehen. Er stellte mit kräftiger Hand alles, was er mit dem deutschen Naturalismus teilte, in den strengen Dienst dramatischer Formung. Weit mehr noch als in seinen früheren Werken ging er in den Gesellschaftsdramen auf die Erfüllung des Formgesetzes aus, das der Tragödie eingeboren ist. Von Lockerung ist nichts zu verspüren, nicht einmal von einem Gegensatz zu Schiller und zu dessen Gewährsmännern. Am unzweideutigsten erweist sich das an den Gesellschaftstücken Ibsens, die zu analytischer Formung zurückgreifen, an ,,Rosmersholm", an den ,,Gespenstern". Schiller war auf der Suche nach dem inneren Gesetz der Tragödie zur analytischen Form gelangt. Er wußte, daß sie dem Grundsatz bloßer Abspiegelung der Wirklichkeit entgegenarbeitet. Sie ist nur einer der vielen Griffe des Dramatikers Ibsen, die ihn zu einem bewußten Fortsetzer alter Bühnenkunst erheben.

Von dieser Seite gewinnt der Begriff der Vererbung in Ibsens Spätwerk, zunächst in den ,,Gespenstern", eine Bedeutung, die ihn zu mehr stempelt als zu einem bloßen Zugeständnis an die Psychologie der Zeit. Längst, auch in der ,,Braut von Messina", hatte sich zu dem andern Werkzeug analytischer Tragik, dem Schicksal, die Vererbung gesellt; wie das Schicksal stellt die Vererbung einen begründenden Zusammenhang her zwischen der umfänglichen Vorgeschichte, die im analytischen Drama vor den Beginn des Stücks fällt, und dem Vorgang auf der Bühne, dessen wesentliche Aufgabe bleibt, die Vorgeschichte aufzuhellen.

Ibsens Spätwerke waren tatsächlich ein vereinzelter Vorstoß im Dienst einer Kunst, die dem Drama und seiner Gestaltung neue, wertvolle Gewinne zuführte. Der Naturalismus kümmerte sich um diese Gewinne nicht. Eine der nächstliegenden Folgen war, daß naturalistische Stücke, etwa viele der Schöpfungen Gerhart Hauptmanns, nicht mehr fähig waren, den Bühnenvorgang zu einem festen, von Anfang an ins Auge gefaßten Ziel hinzugeleiten. ,,Rosmersholm" erreicht umgekehrt ein Ende, wie es selbst von Schiller hätte gebilligt werden müssen; denn auch hier erhebt das Schicksal zwei Menschen, gerade indem es sie zermalmen will. Genau das Gegenteil vollzieht sich in den stoffverwandtesten Dramen Hauptmanns, in den ,,Einsamen Menschen", in ,,Gabriel Schillings Flucht".

Ibsen hat Schiller nie für sich ins Feld geführt. Er überließ Wiederanknüpfen an das Drama und an die Gesetzgebung des Dramas der Klassik einem Kreis, der sich zum ,,Neuklassizismus" bekannte; an der Spitze stand Paul Ernst. Den Kampf für eine überindividuelle Formung, die in dem inneren Gesetz des Dramas wurzelte, führte Paul Ernst so unbedingt,





233. Szenenbild einer Aufführung des „Demetrios" von Paul Ernst

daß er sogar Shakespeare verwarf, auf den sich die Gegner klassischer Kunstform des Dramas immer berufen hatten. Wirklich ist Shakespeare ein Vertreter persönlichster Gestaltung des einzelnen Stücks, ist ihm wichtig, jedem seiner Werke ein besonderes Formgesetz zu schenken. Paul Ernst und seine Genossen widerstrebten dem Zug der Zeit, erreichten auch nie, was ihnen vorschwebte: eine sieghafte Wiedergeburt der klassischen Tragik. Nicht bloß im Umkreis dramatischer Baukunst sonderte P. Ernst sich von den andern; er widersetzte sich auch der herrschenden Neigung, Tragik von sittlichem Werten loszulösen und dem Drama allein die Aufgabe zu stellen, daß es im Sinne von Seelenerfassung auch das Ungewohnteste, ja das Unsittliche verstehe und verzeihe. Für P. Ernst war eine geschlossene Weltanschauung, die auch auf dem Gebiet der Sittlichkeit feste Maßstäbe kennt, unerläßliche Voraussetzung der Tragödie. Er verfocht diese Ansicht in einem Zeitalter, das dem Wort „Weltanschauung" keinen Wert zubilligen wollte, mit Überzeugung sich „moralinfrei" gebärdete und folgerichtig tragisches Leid nur noch in der Unfähigkeit sah, einen anderen Menschen zu verstehen. Überwunden wurde dieses Leid in dem Augenblick, der endlich das Verständnis für den andern zeitigte. Gerhart Hauptmann ist in seiner Zeit nicht der einzige Vertreter solcher Tragik des Verstehens.

Das Wesen und die eigentlichen Absichten des Neuklassizismus enthüllen sich am stärksten nicht in dem Kampf gegen Shakespeare oder gegen den Naturalismus, sondern in den Einwänden, die er gegen die ihm verwandtere Formkunst eines Teils impressionistischer Dramen erhebt. Zunächst könnte es scheinen, als ob Hofmannsthal, dann in einzelnen Werken Schnitzler, als ob selbst in seinen Versdramen Gerhart Hauptmann vom Standpunkt des Neuklassizismus nicht völlig abwiche. Am greifbarsten ist in Hofmannsthals Dramen das künstlerische Bedürfnis, über bloße Abspiegelung des Lebens auf der Bühne hinauszugelangen und dem Leben eine Formung zu geben, deren Gesetz von der Kunst vorgeschrieben wird. Unbillige könnten fast von Künstelei sprechen. Hofmannsthal ging im Tragischen zur Vergangenheit zurück, griff früh uralte Motive der Tragik wieder auf. Schnitzler kommt ihm in einer Reihe seiner Stücke nahe; sie sondern sich deutlich von seinen Gesellschaftsdramen ab, haben auch ein anderes, bewegteres Ethos. Hauptmanns Versdramen, schon die „Versunkene Glocke", aber noch der „Bogen des Odysseus", bleiben in ihrem geistigen Gehalt und ihrer Art, Menschen zu gestalten, seinen Gegenwartdramen viel verwandter.

Der bannende Zauber von Hofmannsthals Versdramen ruht in einer Wortkunst, die nur ihm eigen ist; macht sie sich nach ihm bei andern fühlbar, sei es im Drama oder sonstwie, sie wirkt wie Nachbildung Hofmannsthals. Sie verrät eine ungemeine Fähigkeit, die geheimsten Stimmungen und Gedanken des

Menschen aus der Zeit um 1900 in Wortausdruck umzusetzen, sie gibt diesem Wortausdruck einen Rhythmus von ungewöhnlicher, abermals nur Hofmannsthal eigener Prägung. Doch wesentlich über diese Merkmale kunstvollen Formens geht der Kunstgestalter Hofmannsthal im Drama nicht hinaus. Er ist ein großer Künstler innerhalb der engen Grenzen wenig umfangreicher Werke. Als Ganzes kommt sein ,,Jedermann" nicht auf gegen das knappe, streng in sich geschlossene und abgerundete Werk seiner Frühzeit ,,Der Tor und der Tod". Seine ,,Elektra" bindet sich im Bau des Ganzen eng an das griechische Vorbild; neu hinzu kommt lediglich eine Tönung des Menschlichen, die mit Jakob Burckhardt und mit Nietzsche den Griechen in vollem Gegensatz zu Winckelmanns ,,edler Einfalt und stiller Größe" sehen will und im Dienst solcher Absicht alles heranholt, was am Verfallmenschen der Gegenwart jüngste Neuropathologie erkundet hat. Nimmt ,,Ödipus und die Sphinx" sich Gleiches zum Ziel, so verzichtet anderseits diesmal Hofmannsthal auf engen Anschluß an die Baukunst des Sophokles. Paul Ernst wirft dem Stücke vor, es bringe unvorsichtig gerade das auf die Bühne, was ein Meister tragischer Kunst wie Sophokles nur der Vorgeschichte des Königs Ödipus zugewiesen und nicht mimischer Darstellung unterworfen habe. Mit Paul Ernst berührt sich Hofmannsthal bestenfalls in der spürbaren Neigung, von bloßem Verstehenwollen zu sittlichem Werten weiterzugehen, schon in ,,Der Kaiser und die Hexe", später sehr stark in der ,,Frau ohne Schatten". (Die Libretti für Richard Strauß sind — das steht heute fest — nicht reine Zeugnisse für Hofmannsthals Formabsichten; er mußte sich den Wünschen des Komponisten anpassen.)



234. Titel von Heinrich Vogeler-Worpswede zu Hofmannsthals ,,Der Kaiser und die Hexe"

Ist Hofmannsthal überhaupt im eigentlichen Sinne des Worts ein Meister der Bühnenkunst? Die Bedeutung, die das stimmungsvoll gestaltete Wort bei ihm hat, legt manchem nahe, auch noch in seinen Dramen nur den großen Lyriker zu erblicken. Der Glaube, durch kunstvolle Gestaltung des Wortausdrucks schon den Aufgaben des Dramas zu genügen, mag Hofmannsthal aus d'Annunzios Werken sich ergeben haben. In den Stücken Hofmannsthals, die das Jähe und Überwuchtige seiner ,,Elektra"und die kaum erträgliche Spannung seiner ,,Frau im Fenster" weisen, waltet obendrein etwas von Maeterlincks Fähigkeit, Augenblicke vernichtend gespannter Erwartung des Gräßlichen der Bühne zuzumuten. Heißt es Hofmannsthals Wesen mißdeuten, wenn die überstarke Tönung, die in einzelnen seiner Stücke herrscht, als Widerspruch zu der ihm sonst eingeborenen, seiner Lyrik unentbehrlichen Dämpfung des Ausdrucks empfunden wird? Schlichter und einfacher gibt sich das Wort bei Grillparzer. In Hofmannsthals Sprache trifft das Bedürfnis nach dem Ungesuchten, Nächstliegenden, Gewohntesten vielfach gegensätzlich zusammen mit einer Wortwahl, die zu kunstvoll ist, um jenem Bedürfnis völlig zu genügen. Es ist geradezu das Bezeichnende von Hofmannsthals Sprache, in Worten, die jeder zu verwerten gewohnt ist, vor allem der Wiener, zugleich etwas zu gestalten, das gar nicht alltäglich wirkt, gerade durch die Wortgebung also eine weite Entfernung zwischen Kunst und Alltagsleben herzustellen. Bei solcher Grundhaltung fällt um so mehr auf, was in Hofmannsthals Dichtung irgendwie die Wucht des Barocks für sich in Anspruch nimmt. Die kurzen



235. Aufführung des ,,Rosenkavalier''. Gemälde von Robert Sterl. Privatbesitz

dramatischen Gebilde aus seiner Frühzeit tun das nicht, sind desto ungebrochener von dem Wunsch nach kunstvoller Einfachheit erfüllt. Wer den unverkennbaren Eigenton dieser Schöpfungen Hofmannsthals sich geläufig gemacht hat, wird den Zusammenhang zwischen Hofmannsthal und Grillparzer kaum empfinden. Überhaupt dürfte der Nichtwiener dies Gemeinsame beider stärker fühlen. Der ,,Rosenkavalier'' nimmt willig wie Grillparzer Bräuche der Wiener Volksbühne, der Vorstadttheater, auf. Nur konnte Hofmannsthal schon auch Mittel der Wiener Operette aus ihrer Blütezeit hinzufügen; sie stammten zum guten Teil aus dem alten Schatz der Vorstadttheater. Ist Grillparzers Stück ,,Der Traum ein Leben'' der Vorstadtkunst besonders verpflichtet, so berührt sich mit Grillparzer eine Dichtung Hofmannsthals am nächsten, die wie ,,Der Kaiser und die Hexe'' nicht nur das Versmaß, auch die Verwertung des Wunderbaren mit dem Traumstück Grillparzers teilt. Nur die ungebrochene Selbstverständlichkeit, mit der sich Grillparzer auf der Bühne bewegt, war nicht Hofmannsthals Erbteil; sogar der ,,Rosenkavalier'' erweist nicht das Gegenteil. Weit näher kam von dieser Seite Schnitzler an Grillparzer heran.

Bühnensicher wurde Schnitzler schon sehr früh. Solche selbstverständliche Bühnenbeherrschung lockte ihn, mit der Bühnentäuschung Spiel zu treiben. Er nimmt gelegentlich das Letzte und Drolligste auf, was von der deutschen Romantik, zunächst von Tieck, an Illusionszerstörung dem Bühnenspiel zugemutet worden war. Aber neben aristophanisch gemeinte Verhöhnung der geläufigen Bühnenbräuche tritt bei Schnitzler, etwa im ,,Grünen Kakadu'', ein herrscherhaftes Können, das zwar die Bühne auf die Bühne stellt, in dem Zuschauer das Bewußtsein wach erhält, er habe nur Spiel und nicht Wirklichkeit vor sich, und dennoch aus solchem Zerstören rechter Bühnenstimmung unversehens desto erschütterndere Tragik erwachsen läßt. Dergleichen hat Grillparzer nie gewagt. Weitab von Grillparzer scheinen auch die vielen Gegenwartstücke Schnitzlers zu liegen, zumal soweit sie in ungebundener Rede Fragen und Entscheidungen aufnehmen, die durch Ibsens Gesellschaftsdramen angeregt worden sind. Greifbarer noch als bei Ibsen ist bei Schnitzler der Zusammenhang mit Hebbel.

Schnitzlers ,,Zwischenspiel'' weist unmittelbar auf einen Lieblingsgedanken Hebbels hin und wirft die Frage auf, wieweit der Konflikt des Stücks noch einer späteren Zeit tragisch erscheinen wird. Relativität des Sittlichen, gestützt auf die Wandlungen in der Entwicklung der Menschheit, herrscht schon bei Hebbel. Die Konflikte der Gegenwartstücke Schnitzlers aber sind mit den Wünschen und Hoffnungen, mit den Leiden und den Freuden, die der Zeit um 1900 und der Wiener Welt von damals eigen waren, aufs engste verbunden. Noch unbedingter als bei Ibsen stehen im Vordergrund das Verhältnis von Mann und Weib und die Fesselung des Mannes durch das Weib. Nur von fern gemahnt das an Grillparzers ,,Jüdin von Toledo''; aber sofort rückt Schnitzler näher an dieses Stück und an Grillparzer selbst heran, wenn er einen





236/237. Titel und Bild von Heinrich Vogeler-Worpswede zu Hauptmanns ,,Versunkener Glocke''

Vorfall und ein Weib, wie sie sonst in seinen Wiener Gegenwartstücken sich darstellen, in das Italien der Renaissance versetzt und seinen ,,Schleier der Beatrice'' schafft. Barockhafter gibt sich dann seine Kunst, wie überhaupt wenn er in die Vergangenheit zurückgeht und sich dabei des Verses bedient.

Schnitzlers Dramen waren mit ihrer Umwelt und mit deren Lebensauffassung so eng verknüpft, daß sie heute schon dem Zeitgefühl widersprechen. Dennoch dürfte der Augenblick jetzt gegen Schnitzler noch minder ungerecht sein als gegen Gerhart Hauptmann. Die Ansicht, sein Werk sei zu allen Zeiten überschätzt, er selbst nur von einer gewandten Kritik zum großen Dramatiker emporgelobt worden, kann heute auf reiche Zustimmung rechnen. Wirklich sind Hauptmanns Dramen nicht schlechthin Stützen und Träger einer Höherentwicklung dramatischer Kunst. Dennoch waltet in ihnen ein starkes Gefühl für die Bühne, mag es sich auch nur mittelbar kennzeichnen. Wer Stücke Hauptmanns, ohne sie auf der Bühne gesehen zu haben, zum erstenmal liest, fühlt sich leicht zum Widerspruch gedrängt und möchte ihnen vorwerfen, sie muteten der Bühne Unerträgliches zu. Allein sobald diese Stücke und in ihnen die scheinbar wirkungswidrigsten Stellen auf die Bühne gelangen, bezeugen sie eine beträchtliche, vielen unerwartete Bühnenwirkung. Gewiß hat sich von Anfang an wertvollste Darstellungskunst in den Dienst von Hauptmanns Dramen gestellt; sie mag zuweilen das Beste hinzugetan haben, einem Drama Hauptmanns oder wenigstens einzelnen Augenblicken dieses Dramas etwas mit Shakespeare Verwandtes, an Shakespeare Heranreichendes zu schenken. War es nicht so, als Josef Kainz sein bestes Können für Hauptmanns armen Heinrich aufbot? Kainz erwies ebenso durch seine Darstellung, wie unmittelbar dramatisch wirksam die große Rede Meister Heinrichs auf dem Höhepunkt der ,,Versunkenen Glocke'' werden kann.

Hauptmann findet nur schwer das rechte Wort, den gedanklichen Gehalt eines Augenblicks bis in seine Tiefen auszuschöpfen, so auszuschöpfen, daß jeder immer nur diese Worte zu wiederholen braucht, um sich an ihrem Sinn zu stärken. (Ein Merkmal dieses Sachverhalts ist die Tatsache, daß es Hauptmann kaum je gelungen ist, den Schatz deutscher geflügelter Worte



238. Josef Kainz. Photographie

oder gar Sinnsprüche zu erweitern; freilich lag dergleichen gar nicht in der Absicht des Zeitalters.) Man schloß aus solcher Voraussetzung auf Mängel und Unzureichendes von Hauptmanns Geist. Man tat dabei dem Bühnendichter Unrecht. Was auf der Bühne benötigt wurde, den Eindruck zu wecken, als handle es sich im Augenblick um etwas besonders Bedeutungsvolles, stand ihm zu Gebote. Mit Schiller zu sprechen, wurde er dem künstlerischen ,,Schein" gerecht, mochte ihm auch nicht so erfolgreich wie Schiller glücken, mit dem Schein wertvoll geprägten Gedankengehalt zu verbinden. Hauptmanns Spiel ,,Und Pippa tanzt" stellt den Leser, der den Sinn all dieser wechselnden bunten Bilder deuten will, vor kaum lösbare Fragen. Der Zuschauer ahnt einen greifbaren Hintergrund und freut sich an dem Bilderreichtum um so mehr, als im Theater nicht Muße bleibt, ängstlich dem Sinn der einzelnen Züge nachzuspüren.

Zuzugeben ist, daß am Schluß der Stücke Hauptmanns, nicht bloß aus Gründen rein künstlerischen Gestaltens, auch wegen solchen Versagens im Wortausdruck des eigentlichen Sinnes leicht etwas Unbefriedigendes bleibt. Auch darum gewinnen Dramen Hauptmanns den Anschein, nicht alles Entwurfmäßige überwunden und eine endgültig feste Gestalt noch nicht gefunden zu haben. Wohlwollendste und verständnisvollste Zeitkritik führte sogar recht häufig zu Hauptmanns Gunsten an, seine Stücke seien nicht zu Ende gedacht und nicht zu Ende gestaltet, seien mithin in ihrem Kern wertvoller und bedeutsamer als in ihrer Gesamterscheinung. So sah man selbst ,,Elga", das Stück, das eine Erzählung Grillparzers umschafft. Der Eindruck, nicht ganz ausgeführter Entwurf zu sein, verschwand mehr und mehr, je häufiger ,,Elga" die Bühne betrat. Wiederum bestätigte sich, in welch vollem Ausmaß Hauptmann den Schauspielern zu bieten gewohnt war, was durch rechte Darstellungskunst zu einem in sich geschlossenen Ganzen werden konnte. Letzte und wichtigste Aufgabe rechten Ergründens von Hauptmanns Bühnenkönnen wäre mithin der Nachweis, wieviel auf der Bühne nicht gesagt zu werden braucht, um doch zu erreichen, was erreicht werden soll. Natürlich müßte nicht bloß Hauptmanns Werk herangezogen werden, auch Verwandtes aus anderer Welt.

Im Frühnaturalismus setzte Hauptmann ein. Er hatte eine Bahn zu brechen, aber er war sich bewußt, dies nicht als einziger, auch nicht als erster zu tun. Er fühlte sich den Anwälten des ,,konsequenten" Naturalismus verpflichtet. Arno Holz und Johannes Schlaf hatten in der ,,Familie Selicke" das Drama fast nur noch zum Mittel gemacht, das Leben peinlichst genau widerzuspiegeln. Nur ein dauernder Zustand ist auf der Bühne festgehalten, darüber hinaus diese oder jene Folge aus diesem Zustand. Altgewohnte Vorstellung von Handlung des Dramas, von der inneren Notwendigkeit der Abfolge, von strengem Verknüpfen der Wirkung mit der Ursache schied so gut wie ganz aus. Das war überhaupt der kräftigste Vorstoß auch gegen die Bühnenbaukunst Ibsens und zugunsten voller Auflösung dramatischen Gestaltens. Nicht einmal Psychologie wurde in ausgiebiger Weise verwertet. Schlaf kehrte in ,,Meister Oelze" bald zurück zu Handgriffen aus alter Zeit, brachte wieder einen Willenskonflikt und als dessen Träger eine ausgeprägte Persönlichkeit. Holz dagegen, stets geneigt, einen künstlerischen Gedanken bis in seine letzten Folgerungen durchzuführen, gelangte in späteren Dramen zu einer Bühnendarstellung, die dem Leben noch gerechter sein sollte. Alle Geräusche, die uns wie etwas Selbstverständliches umgeben, so selbstverständlich, daß man ihrer nicht mehr achtet, klingen mit. Die Bühnenangabe verzeichnet sie auf Schritt und Tritt. Doch indem die Geräusche wie eine Musik die gesprochenen Worte begleiten, meldet sich ein kunstvoll ordnendes

239. Handschrift von Holz und Schlaf. Aus dem Manuskript der „Familie Selicke"
(Verkleinerte Wiedergabe)

Formen an, das vom bloßen Nachbilden des Lebens abgeht. (Auch sonst, besonders im lyrischen Gedicht, wandte sich Holz vom Abbild des Lebens zu fühlbarem Formen.) Holz war fähig, die Lebensfragen, die seine späteren Stücke aufwarfen, gedanklich schärfer zu packen als Hauptmann, also gerade dem Vorwurf auszuweichen, der ständig gegen Hauptmann erhoben wurde. So läßt sich verstehen, daß sein Naturalismus gegen Hauptmann ausgespielt, daß Holz

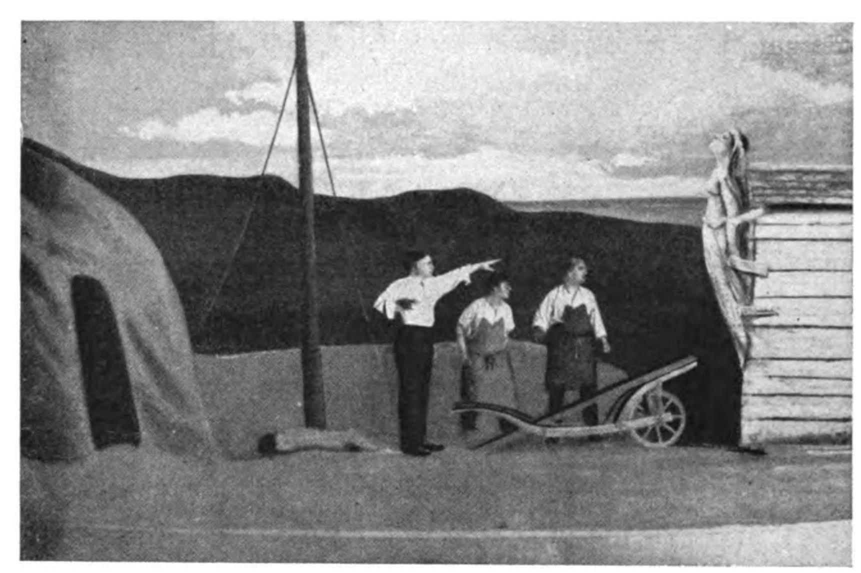
als ein Verkannter und Unterschätzter, als der eigentliche berufene Dramatiker der Zeit von manchem an die Stelle Hauptmanns gesetzt wurde.

Hauptmanns dramatisches Schaffen war nie bloß an den Naturalismus gebunden. Wurde überhaupt unmittelbar nach dem einseitigen Programm des Frühnaturalismus das deutsche Drama in recht vielfältiger Weise gestaltet, bei Hauptmann steht neben Erdennähe Phantasievolles, neben Gegenwart Vergangenheit, neben Armeleutdichtung höhere Gesellschaftsschicht, neben gebundener Rede ungebundene, neben Heimatdichtung Exotisches, neben Schlesien griechische Antike, neben engumgrenztem Großstadtleben die schrankenlose Weite des Märchens. Verdacht wurde ihm diese Vielgestaltigkeit um so mehr, als sie in der raschen zeitlichen Abfolge seiner Werke eine feste Entwicklungslinie zu finden nicht zuließ. Als Hauptmann in „Hannele" zum erstenmal den Vers aufnahm, widersprach er noch nicht den Grundsätzen des Naturalismus; denn nur im Traum eines Kindes macht gebundene Rede sich vernehmlich, verknüpft mit Vorstellungen aus der Schule, die dem unglücklichen, von seinem Vater gepeinigten Kinde das schönste Erlebnis seines Daseins bedeutet. Doch bald warf Hauptmann diese wie andere Fesseln ab, griff auch wieder zum Selbstgespräch. Verblieb er mithin weit weniger Neuerer, nahm er unbedenklicher Altgewohntes wieder auf, als seine Anfänge es erwarten ließen: der eine große Schritt, den er die Bühnenkunst tun ließ, war vollends nur ein vereinzelter Fall, die Auflösung des Bühnenhelden in eine Reihe von Persönlichkeiten; durften doch die „Weber", die diesen Schritt versuchten, für jeden Aufzug ein besonderes Personenverzeichnis sich gestatten. Fortan wurde das Einheldendrama für Hauptmann wieder das Selbstverständliche, sogar trotz allem in „Florian Geyer".

In dem Nacheinander seiner Stücke tauchte zuweilen wieder mehr Naturalismus auf. Stücke wie „Fuhrmann Henschel" oder „Rose Bernd" kennzeichnet vielmehr, was sogar für das Drama von Odysseus unverkennbares Merkmal bleibt: Hauptmanns künstlerisches Bedürfnis, Menschenleid ganz auszuschöpfen und es so auf die Bühne zu stellen, daß nicht verklärende Täuschung und mit ihr Einschränkung, ja Entwertung dieses Leids sich durchsetzt. Es ist immer wieder das Streben Hauptmanns, der Legende den wahren Tatbestand entgegenzustellen, zu zeigen, wie etwas wirklich gewesen ist. Das nimmt dem Heldenhaften allen berückenden Schein, es wirkt herabstimmend, es ist schließlich mit der Verbürgerlichung verknüpft, die seit langem im Gange ist, übersteigert sie sogar. Bis ins Sittliche hinein reicht dieser Entzauberungsvorgang, er verleitet einen Dichter, der von tiefem Mitleid für den Unglücklichen erfüllt ist, an dem unglücklichen Weibe, dem Opfer der Sinnenbrunst eines Mannes, Züge aufzuzeigen, die es als ein nur zu gefügiges Opfer erscheinen lassen. Das geschieht noch in Hauptmanns epischer Dichtung „Anna".

Hauptmann wäre nicht der Dramatiker des Mitleids, wenn ihm seine Gestalten nicht trotz ihren bedenklichen Neigungen mitleidswert blieben. Vielleicht macht, was von andern als unsittlich gewertet wird, sie ihm besonders lieb. Nur aus solcher Voraussetzung konnte Hauptmann zum vollen Widerpart einer Dramatik werden, die den Bösewicht vom Standpunkt christlicher Sittlichkeit oder von einem verwandten beurteilt. Nicht bloß mehr oder minder verzeihliche Schwäche des Menschen, auch ihre Steigerung bis zum Verbrecherhaften findet Hauptmanns Verständnis. Ebenso mühen sich Persönlichkeiten seiner Stücke, gleiches Verständnis zu gewinnen. So sieht Michael Kramer seinen Sohn, sieht Kaiser Karl der Große die Dirnennatur Gersuinds.

Mitleid mit einem einzelnen Verkannten und Verworfenen erfüllt die große Mehrheit der Stücke Hauptmanns, doch in seinen Anfängen und später zur Zeit des Expressionismus dehnt sich dies Mitleidsgefühl auch auf große Mengen aus. Die „Weber" und „Florian Geyer", dann „Der weiße Heiland" machen Hauptmann zum Dramatiker des gesellschaftlichen Mitleids. Nur weil die „Weber" besonders stark Aufsehen erregten und, als die Sozialdemokratie



240. Uraufführung von „Gabriel Schillings Flucht" in Lauchstädt 1911.
5. Akt. Strand mit Schuppen der Rettungsstation. Schilling: „Sagen Sie mal, wie kommt denn das, daß diese Figur dort oben immer abwechselnd hell und dunkel wird?"

noch schwer zu kämpfen und zu ringen hatte, ihr Hilfe zu leisten schienen, wird leicht übersehen, wie wenig Hauptmann sonst im Drama sich um das Wohl und Wehe ganzer Gesellschaftskreise kümmert. Das scheidet ihn vom Expressionismus; die Neigung des Expressionismus, den Mitleidsvollen, der dem unterdrückten Teil der Gesellschaft dienen will, zum Mittelpunkt eines Stücks zu machen, ist noch weit seltener bei Hauptmann anzutreffen. Die stärksten reinmenschlichen Wirkungen ergaben sich den Stücken Hauptmanns zu ihrer Zeit, wenn sie das Innere eines einzelnen Menschen enthüllten und dergestalt dessen Lebensanrecht aufdeckten. Da entstanden Offenbarungen, da erkannten sich viele wieder und sahen sich und ihr heimlichstes Sinnen gerechtfertigt. Wer das unmittelbar und aus nächster Nähe miterlebt hat, kann kaum begreifen, wie fremd es der Nachwelt geworden ist. In Johannes Vockerat wollten die Alten damals nur einen unausstehlichen, die andern mehr als sich selbst quälenden Weltschmerzler sehen, während die Jugend in ihm ihre Anliegen und ihr Lebensgefühl beglückt wiederfand. Heute urteilt auch die Jugend über Johannes nicht viel anders als einst das Alter.

Als Dichter des Mitleids kehrt Hauptmann sich von Nietzsche ab. Wenn er gelegentlich, etwa in der „Versunkenen Glocke", einen Übermenschen vorführt, er macht stärker als das Siegreiche und Beglückende des Übermenschentums dessen Gefahren spürbar und ist wesentlich der Gestalter von Persönlichkeiten, deren Kraft nicht hinreicht, die rechte Haltung des Übermenschen zu finden und seine Aufgabe zu lösen. Aber auch diese Menschen, voran Meister Heinrich, sind bei Hauptmann von unstillbarer Sehnsucht nach einer Welt erfüllt, die alles Hemmende einer naturfeindlichen Sittlichkeit überwunden hat. „Hellenist" in Heines Sinn ist Hauptmann, von einem Dritten Reich träumt auch er, das dem Sinnenglück unbeschränkte Bahn eröffnen soll. Ibsen hatte auch diesen Gedanken, wie alle, die ihm am Herzen lagen, unerbittlicher Prüfung unterworfen. In seinen Dramen berichtet er nur von Mißerfolgen, die sich aus dem Wunsch ergeben, das Dritte Reich in Wirklichkeit umzusetzen. Viel mehr Erfolg blüht auch bei Hauptmann den Trägern des „Hellenismus" im Drama nicht. Nur einmal, nicht in einem Drama, sondern in der Erzählung „Der Ketzer von Soana", findet Hauptmann den Weg zu geglückter und reueloser Überwindung des „Nazarenismus". Noch wenn sein „Hellenismus" die ihm liebe hellenische Welt wiederaufruft, kommt es nicht zu ungebrochenem Sinnenglück. Hauptmanns „Bogen des Odysseus" nimmt alter Griechenwelt nichts von der Seelenqual, die in gleicher Lage den späteren Menschen, vor allem den Menschen der Gegenwart



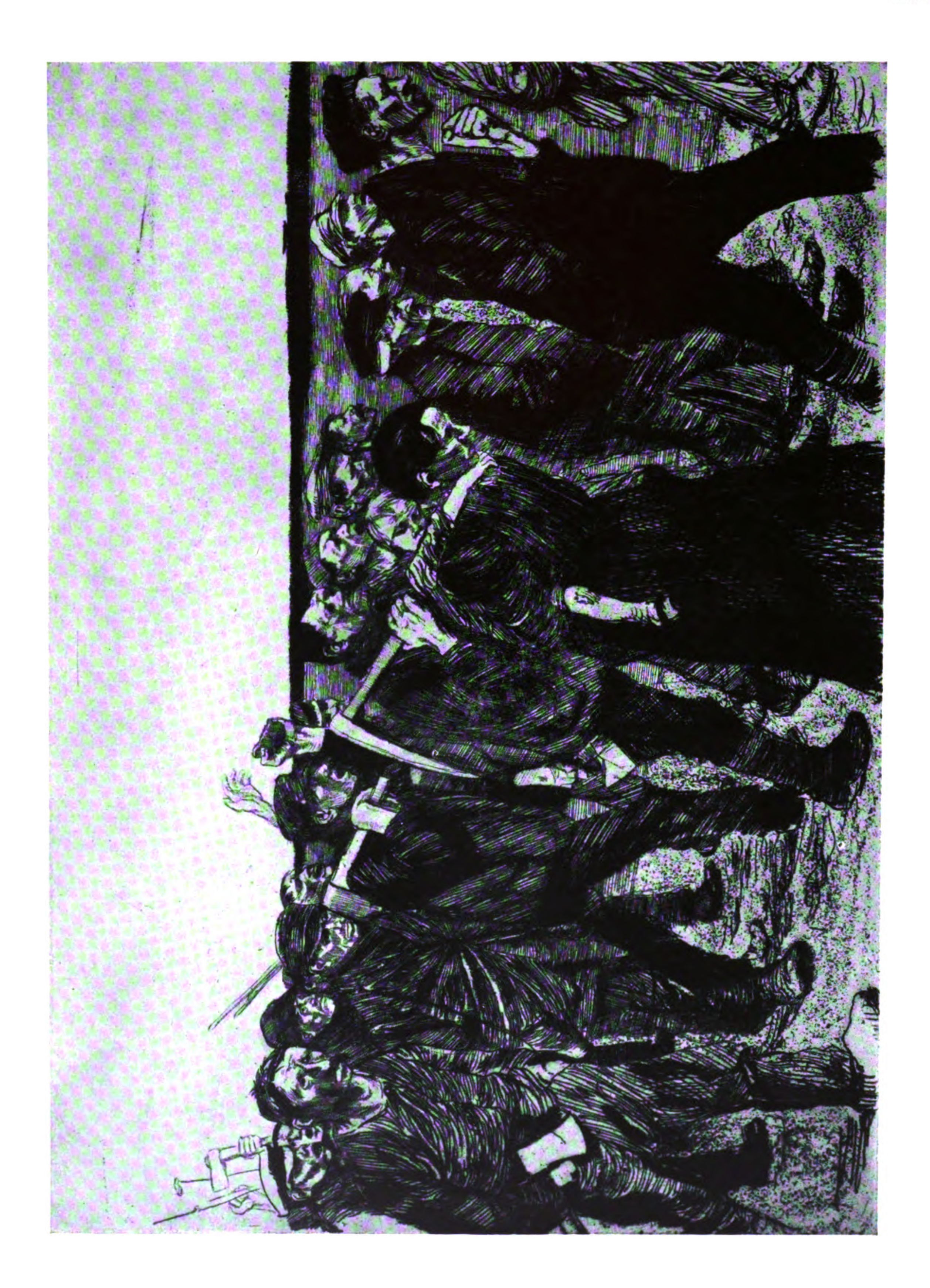
241. Hermann Sudermann. Karikatur von Bruno Paul

zufiel. Meint auch Hauptmann mit Jakob Burckhardt und mit Nietzsche die Griechenwelt richtiger zu sehen als das deutsche 18. Jahrhundert, das angeblich nur von glücklichen Griechen gekündet haben soll?

Etwas Verwandtes besteht zwischen dem Mitleiddichter Hauptmann und dem Expressionismus im Verhältnis zu Nietzsche. Nur wollte der Expressionismus die Wurzel vernichten, aus der wesentlich die Sehnsucht nach dem Sinnenglück der Griechenwelt erwachsen war: die Bindung der Sinne des Mannes an das Weib. Bei Hauptmann ist diese Wurzel noch in voller Kraft.

Unbedingter und unbedenklicher nutzte Hermann Sudermann die Gedanken Nietzsches. Sudermann meinte, im Adel seiner ostdeutschen Umwelt den Übermenschen Nietzsches längst verwirklicht zu finden. Im Gegenwartdrama und Gegenwartroman ist solcher Typus bei Sudermann anzutreffen. Wenn Sudermanns ,,Glück im Winkel" den Stoff von Ibsens ,,Frau vom Meer" zurechtbiegt, entzieht eine Verheiratete sich der bannenden Macht, die ein ostelbischer Herrenmensch auf Frauenseelen ausübt. Trat Sudermann in unmittelbaren Wettbewerb mit Hauptmann, schuf er nach der ,,Versunkenen Glocke" sein Märchenspiel ,,Die drei Reiherfedern", so hatte ein Träger von Nietzsches Glaubensbekenntnis die Heilslehre vom Übermenschen uneingeschränkter vorzutragen, als es jemals bei Hauptmann der Fall war. Überhaupt fand Sudermann leicht den Ausdruck für seine Absichten, viel leichter als Hauptmann, dem es widersprach, es sich und andern gleich bequem zu machen. Anderseits ist der lockern Baukunst Hauptmanns nie eine so starke Leistung analytischer Tragik gelungen wie Sudermanns Einakter ,,Fritzchen", der mit sparsamsten Mitteln unheilbar Tragisches schafft. Daher konnte Sudermann als der Berufenere erscheinen. Als dann die Kritik auf Hauptmanns Seite trat, seine Kunst wie eine echtere und innerlichere den Bühnenwirkungen Sudermanns entgegenstellte, vollzog sich volle Umkehr. Hatte noch eine Zeitlang jedes neue Stück Sudermanns auch bei den Deutschen viel Beachtung gefunden (das Ausland, selbst Amerika, kümmerte sich noch weit mehr um ihn), so änderte sich das mit einem Schlage, als Sudermann unvorsichtig genug die ihm feindliche Kritik unmittelbar angriff. Seitdem galt er nur noch als eine Scheingröße von einst. Jetzt könnte man meinen, die Abkehr von Hauptmann komme auch Sudermann zugute; schon erklingen Stimmen, die wieder Sudermann gegen Hauptmann ausspielen.

Ein Kennzeichen von Sudermanns Werken, auch seiner Romane, entsprach einem Zug der Zeit, vielleicht auch nur einer Zeitmode. Sie ist vorbereitet durch den Naturalismus, und zwar schon durch Zola. Die herrschende Lebensschau meinte in der Umwelt eine der wichtigsten zwanghaften Voraussetzungen der Geisteshaltung entdeckt zu haben. Das schenkte der Umwelt, dem Milieu, starke Bedeutung und warmen Anteil. Es war dabei gar nicht nötig, mit Zola und so unbedingt, wie er es tut, Menschen zum Ergebnis des Milieus zu machen. Es genügte, wenn gezeigt wurde, daß innerhalb eines mehr oder minder kleinen Umkreises eine besondere Menschenart gedeihe. Wenn dergleichen Gedanken sich eines Zeitalters bemächtigen, so ergibt sich gern die Folge, daß ihre dichterische Verwertung allein schon alle Kunstansprüche zu befriedigen scheint. So erging es auch einst der Schicksalstragödie. Sie konnte zeitweilig für die beste tragische Bühnenform gelten. Immerhin steht Tragik mit dem Begriff Schicksal in engerer Beziehung als mit dem haptisch gedachten Begriff des Milieus. Dennoch gewann



Ein Weberaufstand.
Radierung von Käte Kollwitz.



242. Max Halbe. Photographie

in der Zeit nach dem Frühnaturalismus das Milieudrama eine Verbreitung und eine Schätzung ähnlich wie einst die Schicksalstragödie. Um den Ansprüchen tragischer Kunst nachzukommen, schien es zu genügen, daß irgendein engeres Gebiet, sei es geographischer oder gesellschaftlicher Artung, auf die Bühne gestellt wurde. (Im Roman kam der Umwelt unvergleichlich besseres Recht zu.) Unterstützt wurde diese Entwicklung durch das Erwachen der Heimatkunst. Auch Sudermann ist Heimatkünstler. Den Menschen aus dem deutschen Nordosten eröffnete sich nun im Drama wie im Roman breiter Raum, kenntnisreiche Abzeichnung, besseres Verständnis. Menschen, Stimmungen, Erlebnisse aus einer Umwelt, die dem Heimatort Sudermanns benachbart ist, fanden ihr Unterkommen in den Werken Max Halbes. Die Brüder Hauptmann konnten da mittun; vielen ihrer Werke ist ja Schlesien rechter Nährboden. Zu voller Entfaltung gedieh, was von der Romantik, was am unbedingtesten von Zacharias Werner erstrebt worden war. Wenn schon bei Werner deutscher Nordosten und mit ihm Slawentum in ganz neuer Weise die Stoffwahl des Dramas bedingten, er wollte gleichwohl deshalb nicht nur für engere Kreise, er wollte für die Welt wirken. Gerhart Hauptmann meinte es nicht anders. Doch indem er dem schlesischen Dialekt in seinen Stücken breiten Spielraum ließ, setzte er sich der Gefahr aus, dem Los der Mundartdichter zu verfallen. Er erfocht einen seiner schwersten Siege, indem er weit über Schlesien hinaus der Bühne und dem Publikum das Deutsch seiner engsten Heimat geläufig, ja lieb machte.



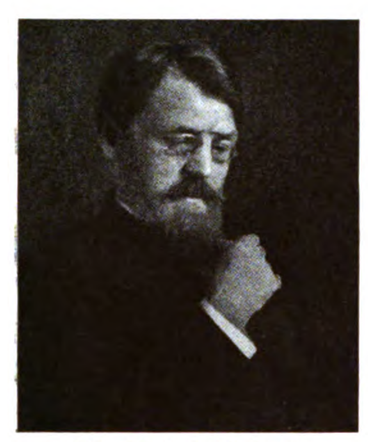
243. Otto Erich Hartleben. Photographie

Um so schärfer wird künftig die Heimatkunst Hauptmanns wie anderer, die durchaus sich an die weiteste Welt wandten und gar nicht Dialektdichter sein wollten, von dem Brauch der vielen zu scheiden sein, die gleichzeitig die alten Traditionen mundartlicher Stücke weiterführten und an verschiedensten Stellen deutschen Bodens Dramen ansiedelten, in denen sie Leben und besonders Sprache ihrer Heimat vorführten. Wesentlich sind diese Heimatdichter nicht über die Grenzen ihrer Umwelt hinausgedrungen. Schon Anzengruber und sein Gefolge hatten ein besseres Schicksal, um so besser, je weniger eng sie den Kreis zogen, in dem ihre Stücke sich bewegten.

Das Milieudrama schränkte sich nicht auf Heimatdichtung ein. Das Wichtige der Umwelt machte sich noch stärker geltend, wenn ein Berufsumkreis zum Gegenstand gewählt wurde. Das war von vornherein dramatisch dankbar, weil innerhalb eines Berufs sich zwischen den Menschen leicht Gegensätze und daher auch Kämpfe einstellen. Wenn auf der Bühne Mönche im Kloster miteinander stritten, so ergab sich unschwer ein Zusammenprall von Menschen und Reden, wie er seit uralten Zeiten auf der Bühne zu beobachten war. Hämisch konnte man sich an solchem Streit freuen. Ebenso gut taugte dergleichen Zwecken die Welt der Lehrer und die der Gelehrten, taugten die Vorgänge im Kreis der Armee. Zeitgemäße Fragen gab es da überall, ihre Erörterung durfte Anspruch auf Anteil erheben. Wie auf diesem Weg etwas Wirksames zustande kommen konnte, das zugleich mit den Motiven des natura-



244. Max Halbe. Karikatur von Olaf Gulbransson


245. Karl Schönherr. Photographie

listischen und impressionistischen Dramas arbeitete, erweist Otto Erich Hartlebens „Rosenmontag“. Daß ein echter Künstler dieses Stück geschrieben hat, ist immer noch zu spüren, obwohl es ungefähr mit allen Mitteln arbeitet, die damals dem Theater geläufig waren: Offiziersleben, Gegensätze im Beruf, der Offizier, der zu nahe dem Verfallmenschen des Zeitalters verwandt ist, um ohne Hemmungen und ohne Bedenken es zu machen wie seine Kameraden, echtes Gefühl, das beirrt wird, um sich nur spät wieder zurechtzufinden; dann aber ist das Leben schon verspielt, und es bleibt nur der Freitod übrig. Und das Ganze getaucht in rheinische Karnevalstimmung; sie verstärkt durch den Gegensatz zur Tragik des Stoffs die Wirkung.


246. Herbert Eulenberg. Bildnis von Lovis Corinth

Wie Max Halbes „Jugend“ wäre auch der „Rosenmontag“ vor Gerhart Hauptmann anders geworden, als er ist. Doch beide Stücke verzichten auf Hauptmanns lockere Szenenführung und suchen Spannungswirkungen, die von Hauptmann gemieden werden. Spannungskünstler ist auch Sudermann. Mißwollende Kritik sagte ihm nach, ihm sei es überhaupt nur darum zu tun, den Zuschauer möglichst lange im Ungewissen zu lassen; da bewähre sich sein Können. Wenn die Spannung endlich gelöst sei, dann habe Sudermann freilich nichts Besseres mehr auszuspielen. In Sudermanns Aufzugschlüssen betätigt sich diese Fähigkeit, Erwartung kommender Gefahr zu wecken. Eine Zeit gedämpfter Kunst empfand Hauptmanns Verzicht auf solche Mittel und Mittelchen wie etwas echter Künstlerisches. Bis eines Tages Karl Schönherr seine Zuhörer mit kraftvoller Hand in die Bande einer Spannung warf, die vom Anfang bis zum Ende das Stück beherrscht, und zugleich in Gegensätzen wurzelt, neben denen die Konflikte von Sudermanns Dramen wie etwas Zufälliges, Zeitweiliges und Nebensächliches erscheinen könnten. Das Neue und Zwingende von Schönherrs Können lag in der Artung seiner Menschen, die etwas Bekennerhaftes birgt; es rückt weit ab von den Verfallstimmungen der Nervösen, die im Naturalismus und Impressionismus die Bühne beschreiten.

Was Schönherr zu der herrschenden Gestalt des Dramas in Gegensatz brachte, war zunächst ein Schritt zurück zur älteren Bühnenkunst. Der Beifall, den er fand, erwies, daß die Welt allmählich den Menschen, den Stimmungen und der künstlerischen Form des impressionistischen Dramas sich entfremdete. Es war auch Abkehr von der weit ältern Neigung zum Unauffälligen, Schlichten, Beruhigten, war Wiedererwachen der Freude am Starkbewegten. Die Menschen Schönherrs haben nichts von der Passivität impressionistischer Gestalten. Er brauchte sie ja nur aus der Umwelt zu holen, in der er geboren und aufgewachsen war, aus dem deutschen Tirol, um in knorrigen Bauern entschiedenen Willen zur Tat oder auch zum Beharren darzustellen. Gewiß verwertet auch Sudermann den Willensmenschen. Doch indem er mitten hinein in einen Kreis von passiveren Naturen, wie sie dem ausgehenden 19. Jahrhundert gerecht waren, etwas wie einen vereinzelten Übermenschen stellt, gelangen seine Konflikte nicht zu der Schärfe, die dem zähen Ringen von Spieler und Gegenspieler bei Schönherr sich

ergibt. Darum hat Spannung bei Schönherr noch andere Voraussetzung und Wirkung als bei Sudermann. Sudermann legt den Vorgang spannend an, während seine Menschen dies Spannende meist nur angstvoll miterleben; Schönherrs Spannung wird durch das Jähe seiner Menschen ausgelöst. Sudermann erregt den Zuschauer, indem er ihn etwa vor die Frage stellt, ob ein gefährliches Geheimnis unenthüllt bleiben wird dank der Geschicklichkeit der Betroffenen. Schönherr weckt bangende Erwartung, ob dem einen oder dem andern von zwei miteinander ringenden Willen der Sieg zufallen wird. Zusammenprall von Wille mit Willen war in früherer Zeit und auf den Höhen der Weltdichtung eigentlicher Träger der Tragik gewesen. Schönherr führte also wieder ein, was im naturalistischen Drama bestenfalls Johannes Schlaf in „Meister Oelze" gewagt hatte, was vom impressionistischen Drama nur dann versucht wurde, wenn es mit Hofmannsthal vereinzelt zum Barockhaften griff. Wirklich holte sich Schönherr den Stoff für „Glaube und Heimat" aus der Barockwelt, und zwar aus deren religiösen Kämpfen. Sah er diese Dinge auch anders als kurz vor ihm Enrica von Handel-Mazzetti, so gab er der Dichtung doch eine ähnliche Wendung ins Willensstark-Bekennerhafte wie sie.



247. Bühnenbild zu Carl Hauptmanns Märchenspiel „Die armseligen Besenbinder". Aufführung in Berlin, Theater am Bülowplatz
(Photo Zander u. Labisch.)

Schönherr griff wieder die festere Baukunst älterer Dramatik auf und scheute auch von dieser Seite nicht den Vorwurf, dem Zug der Zeit zu widerstreben. Dieser Zug hatte schon zu einer noch weit beträchtlicheren Lockerung geführt, als sie im Naturalismus und Impressionismus besteht. Der Schritt, der bisher aus guten Gründen noch nicht getan worden war, wurde von Eulenberg und Wedekind nachgeholt. In beiden erlebt das „deutsche" Drama eine Wiedergeburt; die Erfolge, die ihnen zufielen, rechtfertigten mit einem Schlag und machten vielen Zuschauern lieb, was bis dahin für etwas Vereinzeltes, wenig Berechtigtes und grundsätzlich Bühnenwidriges gehalten worden war. Nun wurde Grabbe, aber auch sein Vorläufer Lenz und sein Übertrumpfer Büchner williger als je anerkannt.

Eulenbergs Verwandtschaft mit Büchner kennzeichnet sich am besten auf dem Gebiete der Komik. Büchners „Leonce und Lena" wetteifert mit Komödien Shakespeares; shakespearesche Tönung setzt sich auch bei Eulenberg durch, nicht zuletzt das ganze traumhaft-schwärmende, weltferne Verhalten der Träger der Komik. Der Tragiker Eulenberg berührt sich nicht bloß in der Neigung zur Groteske mit den älteren Vertretern „deutscher" Dramatik, er sondert sich auch von den impressionistischen Gestaltern der passiven Menschen. „Leidenschaft" betitelt sich eines seiner ersten Stücke; unüberwindliche Leidenschaft, geboren aus dem sinnenstarken Wesen von Eulenbergs Menschen, lebt sich aus. Ihnen hat Kultur nicht das



248. Carl Hauptmann. Holzschnitt von J. F. Zalisz
(Aus dem Kalender „Kunst und Leben".)

Temperament untergraben. Sie denken weniger als die Nervösen der Zeit; und wenn in ihnen etwas Krankhaftes bestehen bleibt, so ist es eher ein Besessensein, das unbeirrbar seine Wünsche erfüllen möchte. Naturnäher erscheinen dadurch diese Menschen, sie verzichten gern auf den Anspruch, die Welt so gut zu durchschauen wie die Gestalten Hofmannsthals oder Schnitzlers. Verwandt sind sie den Stürmern und Drängern, die in der Welt gleichfalls nur ein Wirrsal erblickten. Sie wissen, daß sie sich in diesem Irrgarten nicht zurechtfinden, und beharren desto unbedingter bei ihrem persönlichen Wesen, das der Welt widerspricht.

Fortschreitend gab Eulenberg manches von dem Urwüchsigen seiner Menschen auf. Klang viel in seinen frühen Dramen engverwandt der Jugenddichtung Goethes, so schritt er später gleich dem reifenden Goethe zu willigerer Anerkennung des Kulturmenschen vor. Das verrät sich in seiner „Belinde". Goethes Neigung, sich von dem Schweren des Lebens zu befreien, indem er es in Dichtung umsetzte, übersteigerte sich in Eulenbergs „Insel".

Unmittelbar neben Eulenberg und zuweilen mit ganz verwandten Mitteln schuf Gerhart Hauptmanns Bruder Carl Dramen „deutscher" Form. Er trat später auf als Gerhart, er galt lange nur als der zweite, als ein bühnenfremder Nachfolger seines Bruders. Greifbarer und wirksamer war, was sein Bruder schuf. Noch war ja der Sinn „deutscher" Dramatik unerschlossen. Sobald dieser Sinn indes einiges Verständnis gefunden hatte, begann das Blatt sich zu wenden. Heute möchten viele den frühdahingegangenen Carl Hauptmann höher einschätzen als seinen Bruder; vollzog sich doch in ihm die Wendung, die über den Impressionismus hinausführte. Er ist ein machtvoller Schöpfer in der Welt des Überwirklichen und Wunderbaren. Die schlesische Abkunft kommt ihm besser zu Hilfe als seinem Bruder. Strengere Anforderungen, denen manches in Gerharts Märchendramen, gleich in der „Versunkenen Glocke", nicht genügt, werden von Carl Hauptmann erfüllt. Er ist ein Seher, dem sich kurz vor Beginn des Weltkriegs fast apokalyptische Gesichte in die Zukunft ergaben. Glaubhaft gestaltete er Wunderbares mitten in der Welt des Alltags. Ihm lag es weit besser als dem Dichter der „Versunkenen Glocke", Shakespeares Wechsel von Wirklichkeit und Wunderbarem wieder aufleben zu lassen. Wuchtiger wird bei ihm wieder der Mensch, urwüchsiger, willensstärker, zielsicherer.

Groteskes ist Carl Hauptmann geläufig. Wedekind scheint grundsätzlich nur auf Groteske auszugehen. Er bedeutete um 1900 in Deutschland den unbedingtesten Widerspruch gegen bloßen Naturalismus und bloßen Impressionismus. Daneben ist er immer noch seinem Zeitalter zu streng verpflichtet, als daß nicht auch Züge und Motive naturalistischer und impressionistischer Kunst bei ihm zu beobachten wären. Das Eigenste und Neueste, das er hinzuzutun hatte, war das Bedürfnis zu entschiedenem sittlichem Werten. Das war nicht bloß Wiederaufnahme des Alten. Wedekinds Kampf gegen eine Tragik des bloßen Verstehens gewinnt ihren besonderen Ton durch die groteske Färbung seiner sittlichen Ansprüche. Sie wurden vielleicht zuerst übermäßig stark empfunden, weil sie noch etwas Fremdes waren. Oder verkennt die Nachwelt noch das eifervolle sittliche Wollen der Auftrittsfolge aus Wedekinds Frühzeit „Frühlings Erwachen?" Wirkte das nicht auch deshalb grotesk, weil es Dinge nicht bloß zu berühren,

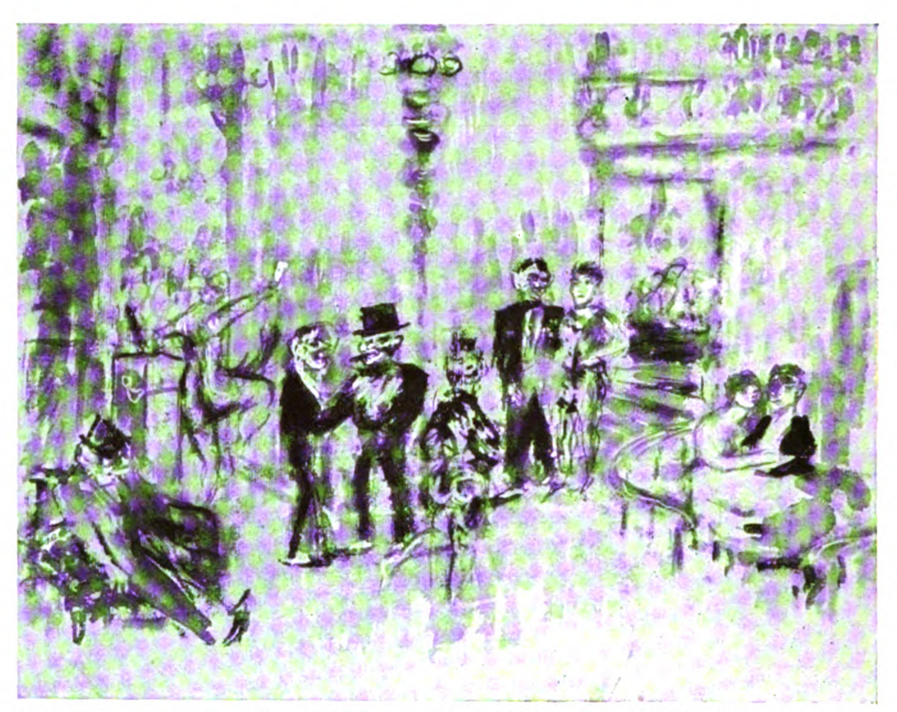
auch auf die Bühne zu stellen wagte, um die sogar der Frühnaturalismus ängstlich sich herumgedrückt hatte? Wedekind selbst empfand es als schweres Geschick, daß man in ihm nur den Groteskkünstler, nicht den sittlichen Aufrufer sehen wollte. Er war darauf aus, die Unsittlichkeit der Zeit zu entlarven; das Publikum aber wollte in ihm nur einen Hanswurst erblicken. So schwer lastete solche ungewollte Wirkung auf ihm, daß er in mehreren Dramen dies sein Schicksal einem Menschen auferlegt, der sein Ebenbild ist. Wehleidig aus gekränkter Eitelkeit kann er da wirken, zu widerstandslos, als daß er seiner großen sittlichen Aufgabe hätte genügen können. Noch mehr gefährdete er seine Kunst, wenn er wie in „Musik" sich fast ohne Maske in ein Stück hineinversetzte. Er ist dann der wahrhaft Sittliche; ihm werfen die Unsittlichen vor, daß er durch seine sittlich gedachten Forderungen die Welt ins Unsittliche treibe, ein unglücklicher Nachfolger Gregers Werles. Schon da zeigt sich, wie weit Wedekind von Ibsen abgekommen war. Ibsen überwand Stimmungen, die ihn zu einem Gregers Werle stempeln konnten (er hat sie reichlich durchgemacht), indem er sie wie etwas Fremdes von sich wegrückte, sie seinem dichterischen Formen unterwarf und zuletzt eine Persönlichkeit schuf, die durch solche Stimmungen unglückselige Ursache von Tragik wird. Verwandtes Objektivieren blieb für Wedekind unerreichbar.



249. Frank Wedekind im Prolog zum „Erdgeist". Aufführung der Kammerspiele des Deutschen Theaters in Berlin

Allerdings stellte er sich auch eine unerfüllbare Aufgabe, als er sich an die Schaffung einer neuen Sittlichkeit begab. Sie war auf materialistischer Unterlage aufgebaut, sie entsprach wiederum dem alten Traum von einem Dritten Reich, in dem das Naturhafte des Menschen sich voll auslebte. Recht behielt Wedekind nur, soweit er gegen Heuchelei kämpfte, die nach außen hin die Gebärde strenger, das Naturhafte zügelnder Sittlichkeit wahrt, im geheimen desto unbeschränkter dem fröhnt, was naturfeindlicher Sittlichkeit Laster heißt. Was er selbst den Menschen predigte, konnte den Anschein gewinnen, als würdigte er die Frau zur Dirne herab, den Mann zum Sklaven solchen Dirnentums. Der Untergang Lulus in der Fortsetzung von Wedekinds „Erdgeist" hat zu viel Ähnlichkeit mit einem unerwarteten Theaterstreich, als daß Stück und Fortsetzung nicht wie Verklärung des dämonischen Weibes wirkten, das, Übersteigerung von Shakespeares Kleopatra, nur bestimmt zu sein scheint, Männer, sogar Frauen sinnlich zu binden und sittlich zu zerstören. Machtvoller bestätigt sich, was von Wedekind sittlich erstrebt wurde, in seiner anderen Formung des Kleopatra-Motivs, in dem Versdrama „Simson".

Wedekind führte dem deutschen Drama viel zu, was in der Zeit lag. Anderswo kam es ungefähr gleichzeitig zum Durchbruch. Ein guter Teil von Bernard Shaws Dramen berührt sich nahe mit den Motiven, Stimmungen und Absichten Wedekinds. Auch zwischen Oscar Wilde und Wedekind besteht Verwandtschaft. Sogar die Aufnahme, die den dreien zuteil wurde, hat Verwandtes, ganz besonders sah Shaw sich gleichfalls durch die Neigung zur Groteske mißverstanden und seine sittlichen Absichten unterschätzt. Wie Wedekind nahm auch er unbedenklich den verklärenden Schleier weg, den immer noch Dichtung, wollte sie auch möglichst wirklichkeitsecht sein, über die Beziehungen der Geschlechter zueinander, des Alters zur Jugend, der Eltern zu den Kindern, legte. Die Jugend achtet bei Shaw das vierte Gebot nicht eifriger als bei Wedekind. Dem Vater oder der Mutter die Wahrheit schonungslos ins Gesicht zu sagen



250. Dekoration von Caspar Neher zu Wedekinds ,,Lulu'' 1926 (Nach Kunstblatt.)

oder das, was die Jugend für Wahrheit hält, ist da wie dort üblich. Zag erscheint daneben, was in Ibsens ,,Wildente'' oder in Hauptmanns ,,Friedensfest'' zwischen Kindern und Eltern spielt. Wo waren die Zeiten und die Dichtungen geblieben, die den Menschen edle Gebärde auch im Alltagsleben und im Verkehr mit ihrer nächsten Umgebung einprägten? Sie hatten Kultur schaffen wollen; nun setzte sich in der Dichtung Verfall da am stärksten durch, wo er gegeißelt wurde. Verstrengerung der Sittlichkeit war die Absicht. Allein was auf die Bühne trat, um seine sittlichen Schwächen zu enthüllen, konnte auf eine Zeit, die sich gewöhnt hatte, aus der Dichtung die Menschen verstehen zu lernen, nur wie etwas Nachahmenswertes wirken. War das nicht auch das Los eines großen Teils von August Strindbergs Schöpfungen? Sein Werk ist zu vielgestaltig, als daß es in eine einzige Formel zusammenzudrängen wäre. Es umspannt den ganzen weiten Weg vom unbedenklichsten Naturalismus bis zu einer Symbolik von religiöser Tönung, wie sie dann im Expressionismus zum Durchbruch kam. Strindberg empfand sich als Genius von größter Vielseitigkeit. Wirklich hat seit Goethe kein anderer Dichter sich auf gleich vielen Gebieten betätigt, natürlich auch auf dem der Naturwissenschaft. Genial hingeworfen ist, was er dichtet, in starkem Gegensatz zu dem bedachtsamen Feilen Ibsens. Gegensatz zu Ibsen ist überhaupt Voraussetzung für Strindbergs Wirken geworden. Fast könnte man bedauern, daß eine Persönlichkeit von solcher Wucht sich selbst und ihr Schaffen einengte, indem sie nicht unmittelbar ihr Eigenstes aussprach, sondern ihr geistiges Besitztum im Widerspruch gegen andere, und wäre es auch gegen eine Persönlichkeit von den Maßen Ibsens, vertat. Ibsen galt als Vorkämpfer der Frau, die neue Wege sucht; Strindberg ist grundsätzlicher Gegner der Frau. Ibsen fand noch einmal eine strenge und folgerichtige Baukunst für das Drama; Strindbergs Stücke sind wie aus dem Stegreif geschrieben, sie gemahnen nicht bloß an die ,,deutsche'' Form, sie scheuen handgreiflichen Widerspruch nicht, wie er bei eiliger Abfassung sich gern einstellt. Ibsen, an sich eine sittlich geartete Persönlichkeit, ist zu vorsichtig, als daß er nicht bei Warnungen oder gar nur bei Fragezeichen stehen bliebe; Strindberg stellt unbedenklich Forderungen auf, überzeugt, daß er den wahren Kern der Sittlichkeit aufgedeckt habe. Wenn Strindberg in steter Abwandlung, im Roman wie im Drama, die Sinne des Mannes aus der Versklavung durch die Frau lösen möchte, verrät sich dennoch ganz wie in Strindbergs Leben sein Hang, sich trotz allem immer wieder von neuem durch die Frau versklaven zu lassen. Dadurch gewinnt, was er gegen die Frau vorbringt, das Unfreie und Minderwertige haßvollen Heimzahlens. Dennoch fand die Zeit mit Freuden bei Strindberg wieder, was ihr von der führenden Dichtung lange völlig entzogen war: das Bedürfnis, zu bewerten und besonders zu entwerten. Strindbergs großer Erfolg, der sich im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durchsetzte, bestätigte, wie satt man des Verstehens und Nachfühlens geworden war. Gleichzeitig vollzog sich der Umsturz, den der Expressionismus brachte; bei ihm wie bei Strindberg kündigte sich in zuweilen recht unvollkommener Weise an, was auch heute noch nicht zu voller Abklärung gekommen ist: der heiße Wunsch, eine neue Sittlichkeit zu gewinnen, deren Wesen nicht willige Hinnahme des Gegebenen, sondern entschiedenes Erfassen des Rechten und Notwendigen ist. Zur Sophistik war

man herabgekommen, indem man noch das Recht des Unberechtigten nachweisen wollte. Eines Tages sank solche Absicht in Nichts zusammen. Die Welt wollte wieder wissen, was sie zu bejahen oder was sie zu verneinen hatte.

Für den ganzen Abschnitt darf hier in Bausch und Bogen auf den Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" verwiesen werden. Man hat es diesem Teil des Handbuchs zum Vorwurf gemacht, daß er sich zu viel mit neuester Dichtung auseinandersetze. Es geschah unter anderm auch, um die Darstellung jüngster deutscher Dichtung zu entlasten. Die Anmerkungen zu dem Abschnitt 4 nennen daher *GuG* nicht immer, wenn es angeführt werden könnte, sondern nur, wo in der vorliegenden Darstellung kurz zusammengefaßt ist, was dort ausführliche Erörterung gefunden hat. Vgl. auch O. Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 2. Auflage, Berlin 1920 S. 195ff.

S. 211. Über Dostojewskis Aufnahme in Deutschland: Theoderich Kampmann, Dostojewski in Deutschland, Münster i. W. 1931 (Universitas-Archiv, Literarhistorische Abteilung Bd. 10).

S. 218. Den Gegensatz von umrißhafter und umrißloserer Kunst bezeichnen mit voller Schärfe die Grundbegriffe Wölfflins. Näheres *GuG* S. 300ff., besonders S. 306ff.

S. 220f. Über Impressionismus und Relativismus *GuG* S. 87ff. Hier auch Näheres über Ernst Mach und über Hermann Bahrs Folgerungen aus Mach.

S. 227. „Fallhöhe" wird von Schopenhauer im 37. Kapitel des 3. Buchs seines Werks „Die Welt als Wille und Vorstellung" erörtert. Der Ausdruck stammt aus der Physik. Aber schon ältere Erörterung ästhetischer Fragen bahnt an, was von Schopenhauer durchgeführt wird. Vgl. *A* 2 S. 160f.; auch S. 545f.

S. 228. „Reizsamkeit": vgl. Karl Lamprecht, Moderne Geschichtswissenschaft, Freiburg i. B. 1905 S. 57. — Die Tatsache, daß seit dem 18. Jahrhundert der Verfallmensch sich mehr und mehr bemerklich macht, zugleich aber sich wie den wertvollern Menschen empfindet, ist ein Leitmotiv der ganzen vorliegenden Arbeit. Siehe oben 1, 149f., dann das Register des ersten Bandes unter „Verfall".

S. 230. Hauptmanns Festspiel, sein Verhältnis zu Krieg, Gegenkriegdichtung und Expressionismus: Preußische Jahrbücher 1922 90, 171ff., bes. S. 193f.

S. 233. Heinz Mertens, Unheldenhafte und heldenhafte Menschen bei den Wiener Dichtern um 1900, Bonn 1929.

S. 234f. Psychoanalyse, Sigmund Freud und sein Gefolge: *GuG* S. 104ff.

S. 235. Luise Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus, München 1928.

S. 236. „Ein guter Kenner der Weltliteratur": Eduard Engel, Was bleibt? Die Weltliteratur, Leipzig 1928; vgl. auch O. Walzel, Neuere deutsche Dichtung und die Schule, Bonn 1929 S. 11ff.

S. 237. Wilhelm Schlegels Besprechungen aus der Jenaischen „Allgemeinen Literaturzeitung": Sämtliche Werke, Leipzig 1846, Bd. 10 und 11; Ergänzungen ebenda Bd. 12.

S. 241. Clara Viebigs Heimatkunst und Alexander von Roberts: vgl. O. Walzel, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1925 S. 748ff., besonders S. 750f.

S. 244. Technische Leistung im neueren Schweizer Roman: O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren Schweizer Dichtung, Stuttgart und Berlin 1908.

S. 245. Hermann Stehrs „Heiligenhof" und „Brindeisener": O. Walzel in der Zeitschrift „Der Werber" 1924 1, 106ff.

S. 246. Goethes Pädagogik in den „Wanderjahren": oben 1, 348f.

S. 248. Schnitzlers „Leutnant Gustl": *GuG* S. 380.

S. 249. Über den dramatischen oder mimischen Einsatz von Erzählung siehe *W* S. 189f., auch *GuG* S. 379ff.

S. 250. Thomas Mann über den Stilgegensatz von „Buddenbrooks" und „Königliche Hoheit" in den „Betrachtungen eines Unpolitischen" (Berlin 1918 S. 53ff., 61ff.); ich freue mich, Stilgegensätze, die ich zu entwickeln versuche und die auch in *GuG* dauernd erwogen sind, derart durch einen lebenden Dichter bestätigt und gewertet zu sehen. — Über den Stil des „Zauberbergs" vgl. *W* S. 201ff.

S. 251. Über „Erlebte Rede" vgl. *GuG* S. 380ff. und *W* S. 207ff. Der Ausdruck stammt von E. Lorck, die Erscheinung selbst war schon früher festgestellt worden. Da noch immer Fehlgriffe sich einstellen, wenn von erlebter Rede gesprochen wird, sei, um an dieser Stelle Verwechslungen vorzu-



beugen, ein Beispiel angeführt; im Text hätte es hemmend gewirkt. In Thomas Manns „Buddenbrooks" (1, 495) heißt es: „Der Konsul ging, die Hände auf dem Rücken, umher und bewegte nervös die Schultern ... Er hatte keine Zeit. Er war bei Gott überhäuft. Sie sollte sich gedulden und sich gefälligst noch fünfzigmal besinnen!" Der erste Satz ist Bericht des Dichters. Für ihn ist der Dichter verantwortlich. Die drei folgenden kurzen Sätze sagen nicht, was der Dichter meint, sondern bieten eine Aussage des Konsuls. Sie ersetzen geläufigern Ausdruck. Er würde lauten: Der Konsul sagte: „Ich habe keine Zeit. Ich bin bei Gott überhäuft. Gedulde dich und besinne dich gefälligst noch fünfzigmal." Entscheidend wichtig ist, daß er die Äußerung einer Gestalt des Dichters ist, für den Eiligen aber in der gewählten Form klingen kann, als spräche der Dichter selbst. (Es ist sehr leicht, über erlebte Rede wegzulesen, ohne zu erkennen, daß erlebte Rede vorliegt.) Der Eindruck drängt sich auf, daß der Dichter mit einem geschickten Griff die Verantwortung dem Menschen seines Berichts zuschiebt. In solchem Sinn kann Leo Spitzer von „Pseudoobjektiver Motivierung" reden (Stilstudien, München 1928 2, 166ff.) Daß F. H. Jacobi gern die erlebte Rede bringt, ist in dem oben angeführten Aufsatz von *W* noch nicht vermerkt.

S. 251f. Ricarda Huch: vgl. O. Walzel, Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens, Leipzig 1916, bes. S. 98ff.

S. 254. George und Spitteler: vgl. Ernst Ewalt, Spitteler oder George, Beispiele zum Gehalt- und Formproblem, Berlin 1930.

S. 255. Paul Ludwig Kämpchen, Die numinose Ballade, Versuch einer Typologie der Ballade, Bonn a. Rh. 1930.

S. 256. Zur Form von K. Henckells Gedichten vgl. O. Walzel, Neuere deutsche Dichtung und die Schule, Bonn 1929 S. 17ff.

S. 257. Zu der Bemerkung über Liliencron und über den Vorwurf, den man gegen einzelne seiner Gedichte erhoben hat, siehe *GuG* S. 375f. Hier ist berichtet von einem Vergleich, den zwischen Mörike, Liliencron und Hans Carossa in dem Band „Dichter und Dichtung" (Leipzig 1923 S. 68ff.) Albrecht Schaeffer angestellt hat.

S. 258. Über Hartleben vgl. O. Walzel, Leben, Erleben und Dichten, Leipzig 1912 S. 54ff.

S. 260. Zu George vgl. O. Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart, Leipzig 1925 S. 18ff.

S. 261. „Umkehrbare Lyrik": vgl. Leo Spitzer, Stilstudien 2, 42ff., dann *W* S. 297ff.

S. 263. Enjambement bei Rilke; vgl. Annemarie Wagner, Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik, Bonn 1930. Weiteres über die künstlerische Gestaltung von Rilkes Versen in Aufsätzen O. Walzels (Rilkeheft der Zeitschrift „Orplid" April-Mai 1927; Zeitschrift „Neophilologus" 14, 12ff.).

S. 265. „Entichung der Lyrik": vgl. *W* S. 260ff.

S. 267. Über Morgensterns Wortmythen siehe oben S. 93 zu S. 53ff. und den dort angeführten Aufsatz O. Walzels (Zeitschrift „Die Böttcherstraße" April 1929 S. 9ff.).

S. 270. Falsche Deutung von Ibsens Wesen und Nachweis, daß er nicht schlechthin Thesendramatiker sei: siehe *A* 2 S. 478ff. Dieser Aufsatz ist auch als Nr. 25 der „Inselbücherei" erschienen.

S. 271. Analytische Dramenform bei Schiller: siehe oben 1, 312f.

S. 273. Paul Ernst über Hofmannsthal: Der Weg zur Form, München 1928 S. 149, ferner in dem Bändchen 37 „Sophokles" der Sammlung „Die Dichtung" (Berlin und Leipzig o. J.)

S. 274. Schnitzler und Hebbel: O. Walzel, Hebbelprobleme, Leipzig 1909, S. 60.

S. 275ff. Einzelnachweise zu den Ausführungen über G. Hauptmann in dem oben zu S. 230 genannten Aufsatz O. Walzels.

S. 280. Für Sudermann tritt jetzt am unbedingtesten ein: Eduard Engel, Was bleibt? Die Weltliteratur S. 499f.

S. 282f. Spannung bei Sudermann: Alfred Kerr, Die Welt im Drama, Berlin 1917 1, 265ff.

S. 284. Über Eulenbergs „Insel": O. Walzel, in dem Sammelband „Einführung in die Kunst der Gegenwart" (3. Auflage, Leipzig 1922) S. 26ff.

V. SEIT 1914

1. Lage am Anfang des Weltkriegs

Darf Literaturwissenschaft, wenn sie Wissenschaft bleiben will, sich mit der lebenden Dichtung auseinandersetzen? Die Frage ist viel umstritten. Manche beantworten sie ohne Rückhalt mit einem Nein. Kann doch ein lebender Dichter durch ein neues Werk das Bild, das sich aus seinen Leistungen ergeben hat, jeden Augenblick umstoßen. Sicherlich ist Endgültiges über einen Künstler nicht zu sagen, ehe sein Lebenswerk abgeschlossen vorliegt. Vollends scheint ein halbwegs gesichertes Werturteil über ihn nur noch viel später möglich zu sein; oft genug hat sich erwiesen, daß nur aus beruhigter Ferne und nicht aus der Nähe der Wert eines Dichters mit einiger Sicherheit zu errechnen ist. Noch ein Darsteller, der mit Absicht sich von den vielen sondert, denen persönliches Werten für die eigentliche Aufgabe dichtungsgeschichtlicher Arbeit gilt, bleibt der Gefahr ausgesetzt, dem einen Dichter mehr, dem anderen weniger Raum zuzugestehen, als nach Jahren, gesehen von höherem Blickpunkt, sich für richtig erweist.

Objektiver kann aus der Ferne die Nachwelt entscheiden. Freilich bleibt auch ihr der Vorwurf nicht erspart, dem einen oder dem anderen unrecht zu tun; stets finden sich Umsturzlustige, die entwerten wollen, was seit langer Zeit für endgültig Wertvolles gehalten wird, oder den Erscheinungen, deren Minderwertigkeit von fast allen längst zugegeben ist, im Widerspruch zur herrschenden Meinung der Wissenschaft große Bedeutung zuschreiben. Doch sogar wenn sich dem Kenner rasch das Verfehlte solcher Umwertung ergibt, muß zugestanden werden, daß nicht bloß das Werturteil über Vergangenes, auch die viel wichtigere Bestimmung des Wesens solcher Erscheinungen aus früherer Zeit mit den Mitteln der Wissenschaft nicht volle Objektivität zu erzielen vermag. Bleibt mithin auch Darstellung längstvergangener Tatsachen der Dichtungsgeschichte dem Vorwurf der Subjektivität ausgesetzt, so hätte die Wissenschaft um so mehr Recht, sich mit lebender Dichtung zu beschäftigen. Nur ein Mehr oder Weniger von Subjektivität käme in Betracht; überdies setzt sich Wissenschaft, die nur das Vergangene ihrem Forschen zuweist, dem schweren Vorwurf aus, sie verschließe die Augen vor dem Stoff, der ihr in unmittelbarster Lebendigkeit Wesentlichstes und Entscheidendstes ihres Forschungsgebietes weisen kann. Ein etwas übersteigerndes Bild zu gebrauchen, wäre es, als ob der Mediziner nur am toten und nicht am lebenden Leib des Menschen seine Erfahrungen sammeln und einzig als Anatom erkennen wollte, wie er die Krankheit zu bekämpfen hat.

Aus solchen Erwägungen habe ich es immer für meine Pflicht gehalten, im Dienste der Wissenschaft mich mit lebender Dichtung auseinanderzusetzen, aus ihr für mein Forschen zu lernen und sie selbst mit dessen Mitteln zu erfassen. Dabei bleibe ich mir durchaus bewußt, daß Annahmen unvermeidlich waren, die der nächste Augenblick widerlegte. Wer es wagt, eine zusammenhängende Darstellung deutscher Dichtung bis in die nächste Gegenwart fortzuführen, hat nach kurzer Zeit mehr als ein Wort zurückzunehmen. Immer wieder fordert ein neuer Augenblick eine neue Synthese, muß man die Akzente, die man aufgesetzt hat, anders verteilen. Ist es möglich, in einer verhältnismäßig raschen Folge von Auflagen solche Umgestaltungen vorzunehmen, so vermindert sich das Gefährliche und Bedenkliche des Versuchs, unmittelbare Gegenwart in den Rahmen einer mehr oder minder weit zurückgreifenden Darstellung von Dichtung einzubeziehen. Die vorliegende Arbeit soll und darf indes nur bieten, was, soweit dergleichen überhaupt möglich ist, für längere Zeit gelten kann.

Der deutsche Expressionismus setzte unter die Dichtung, die ihm voranging, einen so merklichen Strich, stellte eine so unbedingte Abkehr von der Vergangenheit dar, sah sie von so ferner Warte, daß diese Vergangenheit nicht zuletzt durch ihn zu etwas Abgeschlossenem und in sich Geschlossenem wurde. Der Wissenschaft erleichtert sich dadurch die Aufgabe, das Ganze und Wesenhafte der Vergangenheit zu erkennen und zu bestimmen. Seit dem Beginn des Weltkriegs ist unverkennbar Neues im Gange. Dies Neue wehrt sich gegen jeden Versuch, sein Wesen zu bezeichnen. Weit hinaus über die Grenzen von Dichtkunst, von Kunst überhaupt, reicht dies Neue. Wichtigeres als nur ästhetisches Werturteil steht in Frage. Immer noch ist eine Umwälzung des ganzen Lebens, nicht bloß des deutschen, im Gange. Wer hätte den Mut, heute schon das Ziel zu bezeichnen? Mehr als je hat der Erforscher von Dichtung in die Tiefen nicht nur des Geisteslebens, sondern des gesamten Lebens hinabzusteigen, wenn er über die Dichtung der Weltkriegs- und Nachkriegzeit etwas Belangvolles sagen will. Der Boden, auf dem neueste Dichtung wächst, ist derart aufgewühlt, daß jedes Wort über sie wie ein Parteibekenntnis gedeutet werden kann.

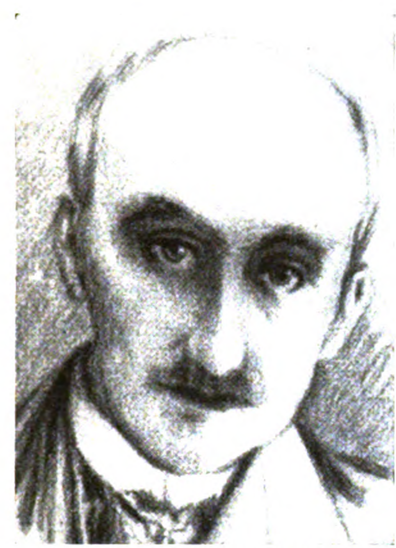
Es hieße eine Weltschau wieder aufnehmen, die vor einem Menschenalter herrschte, jetzt indes nicht den Schlechtesten als überwunden gilt, wenn man sich mit der Feststellung begnügte, durch den Weltkrieg

sei bloß ein Wirrsal geschaffen worden, Wirrsal sei deshalb auch das Kennzeichen neuerer Dichtung. Das hieße zweifelsüchtig die Hände in den Schoß legen und an der Gegenwart verzagen. Bekennerlust ist wieder da. Ihr kann auch die Wissenschaft sich nicht entziehen; sie darf nur die Gefahren nicht scheuen, die jedem Bekennen eingeboren sind.

Ungefährdeter konnte die Wissenschaft vor einem Menschenalter ihre Arbeit leisten. Sehnsuchtsvoll blickt mancher in solche Vorwelt zurück, beneidet sie, weil sie gesicherter war, oder klagt, daß ihm selbst heute altgewohnte Grundlage entzogen ist. Wer es miterlebt hat, weiß, wie gefestigt sich deutsches Wesen um 1900 empfand. Ebenso bestand ein Gefühl der Festigung in der Dichtung. Der Deutsche vertraute der Macht und Widerstandskraft von Bismarcks Schöpfung. In der Dichtung schien nach dem Umsturz, den der Naturalismus und seine nächsten Folgeerscheinungen gebracht hatten, gleichfalls festbegründete Ruhe zu herrschen. Eine längere Reihe hervorragender Künstler hatte sich durchgesetzt. Ihr Wirken erweckte um so mehr den Eindruck, eine hohe Stufe künstlerischer Notwendigkeit erreicht zu haben, weil es jedem Überschwang absagte und nur die unauffälligen Gebärden gelinder Tönung wagte. Mehr oder minder war eine künstlerische Norm nicht nur festgegelegt, sie wurde auch als die einzig richtige anerkannt.

Es gab Ausnahmen. Als Ausnahmen wurden sie gefaßt, die nur die Regel bestätigen. Wenige gestanden sich zu, daß in diesen Ausnahmen sich ankündigte, was demnächst die Herrschaft antreten sollte. Ganz so fühlte man auch im Leben des Staats wie im Leben der Welt manches, was dem herrschenden Sicherheitsgefühl widersprach. Man unterschätzte die Gefahren, die drohten. Man wollte sie nicht sehen, am wenigsten wollten das die Künstler. Doch sie durften sich immerhin auf das Verhalten der Staatsmänner berufen. Ahnungsloser vielleicht noch als den kommenden Wegen der Kunst stand man der künftigen Weltgeschichte gegenüber. Je weiter das Jahrhundert fortschritt, desto mehr munkelte man von der Notwendigkeit eines nahen Weltkriegs; vorwegnehmende Phantasie sah in diesem Weltkrieg auf der ganzen Erde Volk mit Volk ringen; auch nicht von ferne ahnte der Deutsche, daß eines Tages fast die ganze Welt sich gegen ihn wenden werde.

Der gewaltige Aufschwung, der sich zu Beginn des Weltkriegs in den Deutschen auslebte, trug willig das Unerhörte und noch nie Dagewesene, die rasche Abfolge der Kriegserklärungen, die ein Volk der Erde nach dem andern den Deutschen zusandte. Schwerer zu tragen war etwas anderes. Fast wie eine Ehrung konnte noch hingenommen werden, daß man den Deutschen draußen für genug kraft- und machtvoll hielt, um die ganze Welt zu seiner Demütigung gegen ihn aufbieten zu müssen. Doch mit den Kriegserklärungen verband sich noch Unerträglicheres und Beschämendes. Die Welt wandte sich gegen den Deutschen nicht nur, weil sie in ihm eine Gefahr für ihre Selbständigkeit sah; sie gab vor, im Dienste der Menschheit gegen den Deutschen kämpfen zu müssen, im Dienste der heiligsten Güter des Menschen, die er bedrohe. Unversehens sah der Deutsche sich von der übrigen Menschheit ausgeschieden und verworfen. Das kam völlig unerwartet nicht nur den geistigen Führern Deutschlands, die sich bewußt waren, gleich ihren Genossen in anderen Ländern ihr Volk bis zuletzt zu hohen Zielen echten Menschentums hinaufgeführt zu haben. Mit einem Schlag sollte alles entwertet sein, was der deutsche Geist in den jüngsten Jahrzehnten geleistet hatte? Hundert Jahre früher hatten Wesen und Leistung des deutschen Geistes als letzte und zugleich als zuverlässigste Mittel gegolten, den Deutschen die Rechte eines freien Volks gegen Napoleons Eingriffe zu sichern. So hatten es nicht nur Deutsche gemeint. Eine Welschschweizerin belehrte damals in französischer Sprache die Welt, wie wertvoll das Deutschtum sei, und wieviel die Menschheit den Deutschen zu danken, wieviel sie von ihnen zu erwarten habe. Frau von Staëls Buch „De l'Allemagne" kämpfte bewußt für den Deutschen gegen Napoleon. Was sie behauptete und was sie vertrat, setzte sich in der Weltgeschichte tatsächlich durch. Damals rettete der deutsche Geist das deutsche Volk, weil er es vor der Welt rechtfertigte. War dieser deutsche Geist nach hundert Jahren so entartet, daß nun um seinetwillen der Deutsche kein Lebensrecht mehr haben sollte? Müßig wäre die Annahme, das feindliche Ausland habe nur eine wirksame Phrase sich wissentlich zurechtgelegt, um mit ihrer Hilfe die Deutschen desto


251. Henri Bergson. Zeichnung von Michel Abonnel

sicherer zu besiegen. Unzähligen war dieser Vorwurf heilige Überzeugung. Sie glaubten, dem Menschengeist beizustehen, wenn sie die Deutschen bekämpften. Solche Überzeugung schenkte ihnen eine Spannkraft, die der Deutsche im Weltkrieg übel genug zu kosten bekam.

Es dauerte lange, ehe der Deutsche begriff, daß gegen ihn dieser Vorwurf erhoben werden konnte. Was sich im deutschen Leben bis zum August 1914 abgespielt hatte, war von den Deutschen als Aufstieg empfunden worden, auch als Aufstieg in geistigem Sinne. Solchen geistigen Aufstiegs fühlte sich der Deutsche besonders da teilhaft, wo sich mit dauerndem Wachsen des Geistes nicht dauerndes Wachsen der Macht verband, in Österreich. Wie unsicher die Unterlagen des alten Reichs der Habsburger geworden waren, wußte der Österreicher gut. Desto wertvoller war ihm, mitten in einer mählich sich auflösenden Umwelt zu immer reinerem Menschentum sich durchzuringen. Dieses Menschentum vertraten österreichische Dichter, zunächst Wiener Impressionisten vom Schlage Hofmannsthals. Trafen sie auf gar nichts Verwandtes im Deutschen Reich? Zielte hier wirklich alles nur auf Entfaltung von Machtpolitik? Vielmehr fühlten sich die Führer des Geists hier in starkem Gegensatz zu den Herrschenden und zu den Staatsmännern. Vielleicht darf die Nachwelt ihnen vorwerfen, sie hätten diesen Gegensatz im öffentlichen Leben zu wenig geltend gemacht. In den Bezirken ihres Schaffens waren sie nicht hinter dem Auslande zurückgeblieben.


252. Edmund Husserl. Photographie

Im Anschluß an das Ausland hatte deutsche Weltschau sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem Materialismus und seiner Nachfolge unterworfen, eine Richtung also eingeschlagen, die vorher dem Deutschen so gut wie nie zugänglich gewesen war. Gegen das Ende des Jahrhunderts hin begann das Ausland, den Materialismus zu überwinden. Wußte es nicht, daß ungefähr gleichzeitig solche Überwindung auch dem Deutschen sich als notwendig erwies? Der wahre Sinn des Anspruchs, im Dienste des Geists müsse der Deutsche überwunden und gedemütigt werden, konnte nur in der Annahme liegen, der Deutsche halte am Materialismus immer noch fest und müsse — wäre es auch mit bewaffneter Hand — gezwungen werden, seinen Materialismus dem neuen Aufschwung des Geists zu opfern, der sich im Ausland, vor allem in Frankreich, vollzog.

Der Philosoph Henri Bergson, in Paris geboren, aber (wie schon sein Name verrät) nicht rein französischer Abkunft, galt und gilt der Welt als der erfolgreichste Wiedererwecker des Geists aus der Zeit um 1900. Ihm war wieder der Geist das erste und die Materie das zweite. Er erblickte in der Materie nur eine „Entspannung“ des Geists. In ihr erstarre der Lebensstrom, während das Leben des Geists allein Leben im schöpferischen Sinne sei. Als Bekämpfer des



253. Gemälde von Hermann Burte: Blick in das Wiesental (1910)
Entstanden zur Zeit der Arbeit am „Wiltfeber" (Nach „Kunstwart" 1931)

Materialismus wendet sich Bergson auch gegen bloße Verstandesarbeit. Er ist überzeugt, das wahre Sein der Dinge könne nicht durch den Verstand erfaßt und in Begriffe umgesetzt werden. Viel leistungsfähiger sei die Intuition, die aus dem Instinkt geboren werde. Bergson wird längst von Deutschen als der rechte Führer angerufen. Wiederholt sich da aber nicht, was seit langem stets zu beobachten gewesen war? In diesem Fall meinten auch deutsche Denker, vom Ausland und nicht zuletzt von Franzosen lernen zu müssen, was auch von Deutschen zu lernen gewesen wäre, wenigstens im großen und ganzen und im wesentlichen. Hier sei nicht weiter erwogen, wie tief Bergson den Philosophen des deutschen Idealismus verpflichtet ist, wie weit er auf Schelling fußt. Bergsons Übereinstimmung mit Deutschen von einst könnte ja nur den Vorwurf stützen, der Deutsche sei im Verlauf des 19. Jahrhunderts seines besten Geistesbesitzes verlustig gegangen. Um so wichtiger ist, daß deutsche Philosophen ungefähr gleichzeitig mit Bergson den Kampf gegen den Materialismus aufnahmen. Schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts erreichte Edmund Husserl im Aufstieg zu neuer Geistigkeit eine Höhe, von der aus er nicht länger zu Bergsons Weltschau wie zu einem fernen Ziel emporzusehen brauchte. Husserls Name und die Namen seiner Mitkämpfer hätten den Vorwurf unmöglich machen müssen, den noch um die Mitte des zweiten Jahrzehnts gegen rettungslose Vermaterialisierung des Deutschen das Ausland erhob.

Trifft dieser Vorwurf richtiger die Träger deutscher Politik der Vorkriegzeit, die Persönlichkeiten also, mit denen die führenden deutschen Denker und deutschen Dichter damals am wenigsten übereinstimmten? Deutsche Politik hat vor dem Weltkrieg und noch in ihm oft genug fehlgegriffen, hat mit verhängnisvollem Ungeschick gegen sich immer wieder den Schein sprechen lassen, auch den falschen Anschein genährt, als habe der Deutsche den Weltkrieg begonnen. Darf jedoch solche deutsche Politik beschuldigt werden, sie sei allein die Veranlassung der Anklagen, die den Deutschen zu Beginn des Weltkriegs



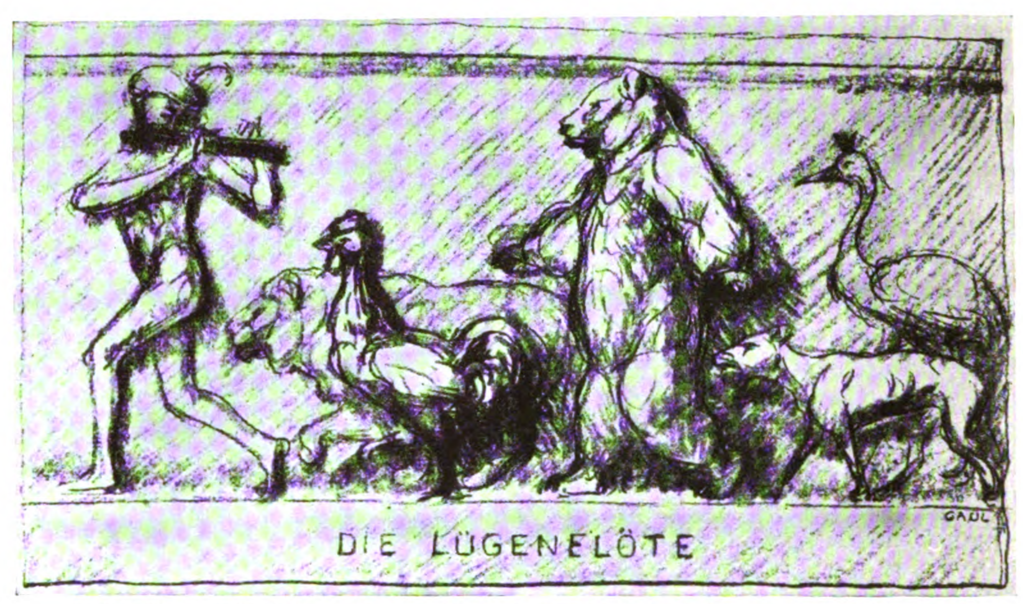
254. Hermann Burte
(Photo Dr. Roediger)

entgegengehalten wurden? Wohl konnte es damals scheinen, als richte sich alle Anklage und alles Kriegführen gegen den einen, der vor der Welt diese deutsche Politik vertrat. Aber hatte nicht gerade ihm das Ausland früher gern gehuldigt, um ihn sogar die Deutschen beneidet? Ungerecht wäre es, alle Schuld auf ihn zu schieben, ihn zum eigentlichen Veranlasser und zugleich zum wahren Gegenstand der Anklage des Auslands zu machen. Sie konnte sich mühelos auf deutsche Gewährsmänner stützen, brauchte nur zu wiederholen, was von deutscher Seite längst vertreten worden war, freilich im Sinne einer übersteigernden satirischen Zeitkritik.



255. Karikatur von Thomas Theodor Heine auf Bürger und Offizier. Aus dem „Simplicissimus" 1905

Vereinzelt machte sich bald nach 1900 in Dichtung auch ernste Zeitkritik bemerkbar und legte dem Deutschen nahe, er sei unter dem Druck des Materialismus menschlich herabgestiegen. Fritz Lienhard und Gerhard Ouckama Knoop, zuletzt und am schärfsten Hermann Burte kennzeichneten noch vor 1914 in Romanen die beginnende Veräußerlichung deutschen Lebens. Anklage vertraten endlich auch Dichtungen Stefan Georges. Sie verloren an Stoßkraft, weil man meinte, einseitig engherziger Ästhetizismus allein trage sie vor. Ganz andere Voraussetzungen lebten sich in der Zeitkritik Wedekinds aus; ihn nahm die nächste Gegenwart am wenigsten ernst. Gehörte er doch dem Kreis des „Simplicissimus" an. Schon die Münchner „Jugend" hatte den alteingesessenen „Fliegenden Blättern" den Rang abgelaufen. Neben den Sarkasmen, die in der „Jugend" deutsche Menschen und deutsches Leben geißelten, erschien alle Zeitsatire der „Fliegenden Blätter" harmlos und zahm; einst hatten auch sie Schärferes vorgetragen. Der „Simplicissimus" überholte in Wort und Bild noch die „Jugend". Williger verneinte er, was er um sich erblickte. Am schwersten zu leiden hatten der Bürger und der Offizier. Als später unter der Fahne des Expressionismus Karl Sternheim das Familienleben des deutschen Bürgers karikierte, kam er sicherlich hinaus über alles, was vom deutschen Realismus wie vom deutschen Naturalismus gegen bürgerliche Scheinsittlichkeit vorgebracht worden war. Doch nicht nur Wedekind, auch ein Zeichner des „Simplicissimus" wie Thomas Theodor Heine hatte diese kritische Gebärde Sternheims vorweggenommen. Der „Simplicissimus" wurde allerdings daheim nur als Witzblatt gefaßt; einem Witzblatt wird gern übermäßige Schärfe verziehen, weil es sie ja nur mit scherzhafter Miene durchführt oder durchzuführen scheint. Das Ausland nahm den „Simplicissimus" ernster und meinte, tatsächlich in ihm das wahre Wesen der Deutschen des Tags getreu widergespiegelt zu sehen. So entstand ein guter Teil der Vorstellungen, die sich dem Ausländer mit dem Begriff des deutschen Militarismus verbanden,



256. Allegorische Zeichnung von August Gaul aus dem Beginn des Weltkrieges
(Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin)

weniger aus dem Leben selbst als aus Karikaturen, wie sie im „Simplicissimus“ sich fanden. Die Anklagen, die das Ausland gleich zu Beginn des Weltkriegs gegen die Deutschen erhob, nutzten auf das gründlichste aus, was kurz vorher Künstler und Dichter Deutschlands im Sinne des „Simplicissimus“ vorgetragen hatten. (Daneben erwies sich den Anklägern der Deutschen auch als gut verwertbar, was in Erzählungen oder auf der Bühne Deutsche gesagt hatten, die Frage zu beantworten, ob dem Deutschtum ein neues Jena oder ein neues Sedan bevorstehe.)

Wirklich in Kraft bleibt heute nur der Vorwurf, die Deutschen hätten die Selbstkritik, die sie vor dem Weltkrieg in ihren eigenen Dichtungen und Zeitschriften antrafen, zu wenig ernst genommen. Es geschah aus demselben Gefühl der Zuversicht, das auch im politischen Leben sich vor dem Weltkrieg betätigte. Man war überzeugt, das Werk Bismarcks sei widerstandskräftig genug, um unter Fehlgriffen nicht zu leiden, die der eine oder der andere, sei es auf den höchsten Höhen des Lebens, sei es unten in bürgerlicher Schicht, sich leistete. Der Weltkrieg hat solche frohe Zuversicht widerlegt, hat von Anfang an das Deutschtum in eine Verteidigungsstellung gedrängt. Die Überfülle von Kriegsdichtungen, zunächst von Kriegsliedern zu Beginn des Weltkriegs war weit mehr von dem Drang, sich zu verteidigen, als von Lust am Angriff getragen. Man war sich bewußt, besser zu sein, als es das anklagende Ausland behauptete. Man war festen Glaubens, Lüge nur eröffne den Krieg gegen Deutschland. Widerstandskraft gegen solche Lüge wollten gerade die besten der deutschen Dichter im Deutschen wecken. Nur so erklärt sich, daß die Führer des Impressionismus, die — Gerhart Hauptmanns Festspiel von 1913 erhärtet das — alles Kriegswesen abgelehnt hatten, nun geschlossen zum Kampf aufriefen, nicht zu einem Eroberungskrieg, sondern zu einem Krieg gerechter Abwehr. Sogar die Wiener Impressionisten machten es nicht anders.

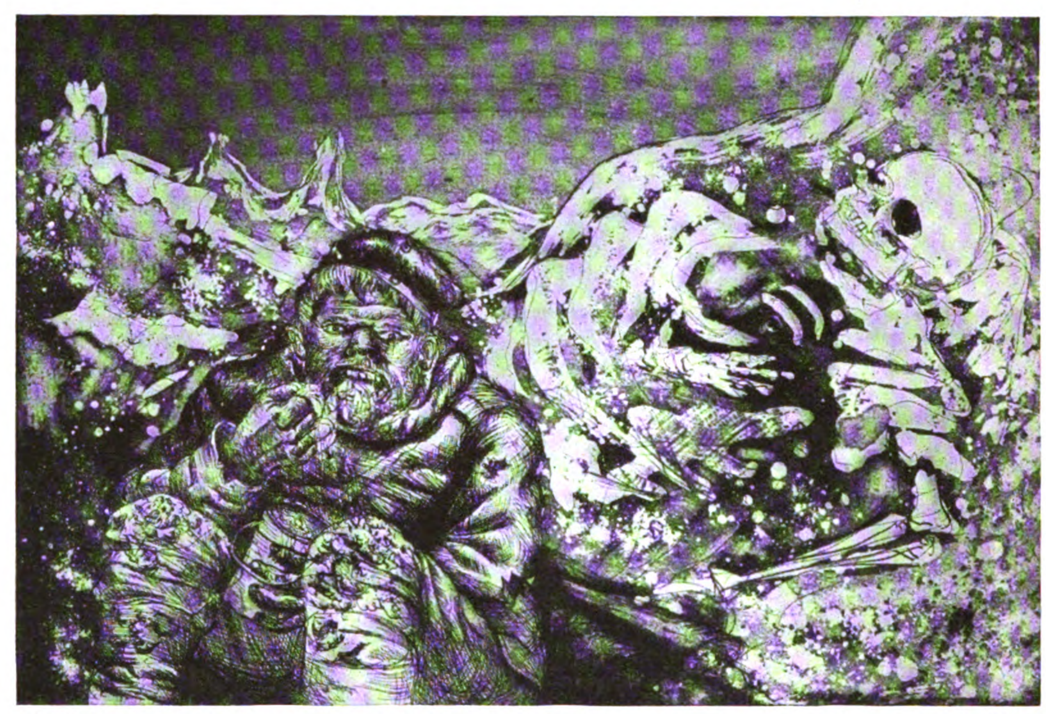
2. Expressionistische Politik und ihre Gegner

Die hohe Welle vaterländischer Gesinnung vom Anfang des Weltkriegs ebbte bald ab. Dem stolzen Gefühl, besser zu sein, als das Ausland es vorgab, folgte ein Bedürfnis der Selbstrechtfertigung, das in ganz anderem Sinne sich auslebte. War es überhaupt möglich, mit bewaffneter Hand dem Feind die echte Menschlichkeit des Deutschen zu erweisen? Zwang nicht das Kriegführen in der grauenhaften Gestalt, die es bald angenommen hatte, echter Menschlichkeit auf Schritt und Tritt zu widersprechen? War Selbstrechtfertigung nicht besser zu erreichen, wenn man dem Krieg widersagte? Alles drehte sich um die eine Frage, ob der Deutsche im 19. Jahrhundert von der hohen Stufe echtester Menschlichkeit, die er im Klassizismus erstiegen hatte, zu rücksichtslosester Machtbetätigung herabgesunken war. Um 1800 hatte der Machtmensch Napoleon das durchgeistigte Deutschtum der klassischen Zeit dem Untergang nahe gebracht. Der Nachweis, wieviel von diesem durchgeistigten Menschentum trotz allem immer noch im Deutschen bestand, war nicht treffender zu führen als durch Abkehr von allen Machtmitteln. Notwendig war die Folge, daß schon in früher Weltkriegszeit deutsches Wesen sich in zwei gegensätzliche Parteien sonderte. Die eine Partei wollte die hohe Stimmung der ersten Kriegswochen lebendig erhalten, um dem Deutschen die rechte Kraft der Abwehr für lange Zeit zu sichern; denn lange — das ergab sich bald — werde der Weltkrieg währen. Die andere Partei zielte auf Verständigung mit dem feindlichen Ausland, auf eine Verständigung, die in dem Nachweis wurzelte, der deutsche Mensch sei in seinem Innersten noch immer so geartet, wie er es vor hundert und mehr Jahren gewesen war, sei deshalb den Besten im Auslande geistesverwandt. Berief man sich dort auf starkes Heimatgefühl, wollte man es noch stärker machen, so blieb hier Loslösung von einem Teil der Heimat unerläßlich, spielte man hier ein geistiges Deutschland gegen das politische, weltgeschichtlich seit Bismarck wieder bedeutsam gewordene Deutschland aus.

Noch anderes kam hinzu. Erdrückend stark legte sich zu Beginn des Weltkriegs auf den Deutschen die Einsicht, aller persönlichen Selbstbestimmung beraubt zu sein. Jetzt erst erkannte man, wieviel Freiheit vor dem Weltkrieg dem einzelnen im Leben der Zeit gewährt worden war. Ohne Hemmnisse hatte der Deutsche sich über die ganze Erde bewegen können; jetzt war er eingeengt wie in einer belagerten Festung. Weil fast die ganze Welt ihm den Krieg angesagt hatte, sah er sich verfemt auf weiten Gebieten, die er vor kurzem noch mit der Miene des Überwinders beschritten hatte. Ihm blieb nur übrig, ob er wollte oder nicht, mitzutun im Menschenmord des Kriegs. Nachdem durch lange Zeit die allgemeine Dienstpflicht wie etwas unvergleichlich Schönes verherrlicht worden war, empfanden sich die Träger des Geisteslebens nun als deren Opfer, allen Widerstands unfähig gegen die vereinheitlichenden Handgriffe militärischer Zucht. Sogar wer überzeugter Gegner des Kriegs war, hatte sich diesen Geboten zu unterwerfen. Es lag nahe, daß gerade die Deutschen, die alles Kriegführen verwarfen und auf Verständigung mit den Feinden hofften, im neutralen Land Zuflucht suchten. Stärker wurde dadurch nur ihr Gegensatz zu dem Deutschland, das mit zäher Kraft den Weltkrieg weiterführte. Schon schied sich deutsche Friedensliebe deutlich von einem Deutschtum, das willig duldete und litt, in der trügerischen Hoffnung auf endgültigen Sieg.

Den deutschen Friedensfreunden lag alles an dem Nachweis, sie seien anders als die andern Deutschen. Die Kritik an dem andern Deutschtum spitzte sich bei ihnen immer mehr zu. Sie meinten, von diesem andern Deutschtum um so weiter abrücken zu müssen, weil sie nur dann das Deutschtum, das in ihnen lebte, vor dem Ausland rechtfertigen konnten. Zeitweilig schien





257. Kriegsgreuel. Radierung von Otto Dix (Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin W 35)

es, als wäre ihren Wünschen Erfüllung nahe. Als der Weltkrieg sein Ende erreichte, hätten die Pazifisten sich gerechtfertigt gesehen, wenn es zu einem billigen Frieden gekommen wäre. Sie waren von der Hoffnung beseelt, in diesem gefährlichsten Augenblick das ganze deutsche Volk retten zu können. Sie meinten, das feindliche Ausland werde Frieden schließen, nicht mit dem endlich überwundenen Kriegsgegner, sondern mit Deutschen, die sich im edelsten Sinne des Worts als Gesinnungsgenossen echtesten ausländischen Menschentums erwiesen hätten. Die Friedensschlüsse haben diese Hoffnung zerstört; es war die Hoffnung der deutschen Expressionisten. Expressionistisches Glaubensbekenntnis der Deutschen war ja der Kampf gegen den Krieg, gegen die Mächte, die bisher in Deutschland entschieden hatten, war Menschlichkeit und Versöhnung der Menschen. Es läßt sich begreifen, daß der deutsche Expressionismus den Frieden von Versailles nur um weniges überlebt hat.

Die Expressionisten oder vielmehr die vielen, die bewußt oder unbewußt mit ihnen auf gleichem Boden standen, hatten gemeint, nach all den Greueln des Kriegs sei man endlich fähig geworden, sich im höheren Sinn zu fassen und, losgelöst von jeglicher Einengung, als Mensch mit Menschen sich zu verständigen. Das ganze 19. Jahrhundert hatte im Gegensatz zur vorangehenden Zeit der Humanität das Nationale stärker und stärker zur Geltung gebracht, das, was Volk von Volk trennt. Der beginnende Weltkrieg trieb diese Entwicklung zur höchsten Spitze hinauf, soweit der Gegensatz zwischen dem Deutschen und den übrigen Völkern in Betracht kam. Zugleich erwirkte er Gegenteiliges und verband Völker verschiedenster, ja gegensätzlichster Artung einheitlich miteinander, im Dienste des Kampfes gegen den Deutschen. Je länger der Krieg dauerte, desto zwingender ergab sich den Kämpfern, die einander gegenüberstanden, daß sie allesamt doch nur Menschen seien, Menschen aus verwandter gesellschaftlicher Schicht, miteinander weniger in Widerspruch als mit den Vertretern anderer Gesellschafts-

gruppen. Der Expressionismus vertrat mutig die Überzeugung, diese Kämpfer sollten die Waffen niederlegen; sie würden sich leicht verständigen und einen menschenwürdigen Frieden miteinander schließen. Es war arge Täuschung, mochte auch Nordamerika, nachdem es zuletzt noch in den Kampf gegen die Deutschen getreten war, solche Hoffnung nähren. Die eitle Hoffnung entwand den Deutschen die Waffen in dem Augenblick, der alles Folgende zu entscheiden hatte. Nicht nur als Besiegte, sondern als Wehrlose hatten sie mit Politikern zu verhandeln, die — und wäre es im Widerstreit gegen den Bundesgenossen Nordamerika — die günstige Gelegenheit bis aufs letzte auszunutzen trachteten. Härteste Friedensbedingungen, die den Deutschen auferlegt wurden, verschlimmerten sich noch durch listig umdeutende Übersetzung. Und wie von der Seite der Feinde mit kleinlichem Werkzeug gearbeitet wurde, suchten ihrerseits fortan die deutschen Politiker gleiche Gegenmittel zu nutzen; ihnen schien es unverantwortlich, sich nun im höchsten Sinn anders zu fassen und die letzten Kräfte der Deutschen zum Kampf aufzurufen.



258. Die Aktion. Revolutionäre Zeitschrift

Deutsche verdachten und verdenken ihren Friedensvermittlern vom Weltkriegsende dies Verhalten auf das bitterste. Zuzugeben bleibt, daß der innere Umsturz Deutschlands, der sich am Ende des Weltkriegs vollzog, den deutschen Politikern die Hände lähmte. Aus solchen Voraussetzungen heraus wurde fast die gesamte Weltgeschichte der Nachkriegzeit ein kleinliches Vermitteln und Verhandeln, obwohl in allen Lagern großdenkende Menschen bereitstanden und gewillt waren, endlich durch einen hochgesinnten Entschluß alle Hemmnisse wegzuräumen, die zwischen den Völkern sich aufgebaut hatten. Nicht einmal die wachsende Einsicht, das Abendland richte sich selbst zu Grunde, wenn es nicht diese Hemmnisse beseitige, half dem bestehenden Unheil ab. Am schwersten hatte unter ihm der Deutsche zu leiden. Darf ihm vorgeworfen werden, daß er, von berechtigter Unzufriedenheit erfüllt, jeden anderen Zustand für wünschenswerter zu halten begann als den bestehenden? Das Andere und Bessere, das man ersehnte, wurde zuerst auf mannigfaltigsten Wegen erstrebt; eine Übermenge von politischen Parteien ergab sich. Langsam nur, aber immer deutlicher scheiden sich große gegensätzliche Gruppen voneinander.

Auf Umsturz war der Expressionismus ausgegangen. Nicht zum erstenmal, am wenigsten auf deutschem Gebiet, wurde solcher Umsturz versucht. Und nicht zum erstenmal wollten umsturzlustige Künstler neben einer neuen Kunst auch ein neues Leben wecken. Seit dem deutschen Sturm und Drang gingen die beiden Absichten Hand in Hand. Die deutsche Romantik verwirklichte sie sogar erfolgreicher als die Geniezeit nach 1770. Das Junge Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts meinte gleichfalls, beiden Absichten dienen und sie verwirklichen zu können. Der Naturalismus (ihn bezeichnete mancher als ein neues Junges Deutschland) wiegte sich in denselben Hoffnungen. Dennoch war alles ganz

anders, als der Expressionismus seinen Weg begann. Unbedingter als seine Vorläufer wollte er in das Leben des deutschen Staats eingreifen. Er hatte in solchem Streben auch mehr Erfolg. Die Umstürzler von einst hatten vergeblich die immer noch feste und widerstandskräftige Masse deutschen Staatslebens zu erschüttern versucht. Die Romantiker stellten sich zuletzt sogar schützend vor sie. Nur mittelbar setzte sich im Leben des Staats allmählich das und jenes durch, was von den aufeinanderfolgenden Umsturzlustigen gefordert worden war. Seit dem Expressionismus wirkt sich desto schneller aus, was an dem Bestehenden rüttelt. Nach dem Zusammenbruch ist auf deutscher Erde das Umstürzen sehr leicht geworden.

Die Expressionisten wagten in der Weltkriegszeit heldenhaft Gefährliches. Noch drohte ihnen schwere Strafe. (Mancher erleichterte sich dies Heldentum freilich, indem er den Kampf aus gesichertem Hinterhalt führte und aus neutralem Land seine Geschosse gegen die herrschenden Mächte Deutschlands sandte.) In der deutschen Republik ist die Lösung altgewohnter Bande ungefährlicher geworden. Jeder fühlt sich mitzutun berufen. Sogar wer nach den Überzeugungen seiner Partei das Beharren vertritt oder vielmehr die Rückkehr zu Zuständen aus beharrungsfroherer Zeit, guckt den Umstürzlern ihre Lieblingsgebärden ab und scheut nicht ihre bedenklichsten Mittel.

Gewohnt vom Ausland zu lernen, möchte der Deutsche aufnehmen, was nach dem Weltkrieg im Süden und im Osten Europas sich durchgesetzt hat, scheinbar nach zwei völlig entgegengesetzten Richtungen. Unterscheidet sich der Faschismus Mussolinis nicht Zug für Zug von dem Bolschewismus Lenins? Beide Richtungen werden von Deutschen aufgenommen im Sinn eines unversöhnlichen Widerstreits. Mit dem Bolschewismus steht der deutsche Kommunismus in enger Fühlung, sein Widerpart möchte es Mussolini nachmachen.

Karl Marx' Materialismus gilt dem Bolschewismus als Heilslehre. Bekämpft werden wie vom Materialismus auch von Lenins Gefolge die angeblichen Übergriffe des Menschengeists. Tatsächlich bestätigt sich die Macht dieses Menschengeists. Der Materialismus will den Menschen glücklich machen, indem er ihn der Materie unterwirft und den strengen Ansprüchen des Geists entzieht. Der Bolschewismus hat den Russen alles eher als äußeres Glück eingetragen. Sein Erfolg ist einer verzichtenden Geistigkeit zu danken, die willig Schwerstes auf sich nimmt, einen Gedanken zu erfüllen, ein — wie man das sonst nannte — Ideal zu verwirklichen.

Auch Mussolini erweist die starke Wirksamkeit eines Gedankens. Der zwingende Geist eines einzelnen drängt einem ganzen Volk seine Anschauungsweise auf, einem Volk, das seit langer, langer Zeit von einem entgegengesetzten Lebensgefühl beseelt war. Der Faschismus scheint allerdings dem vierten Stand nur Fesseln anzulegen, während der Bolschewismus diesem Stand die Herrschaft übergibt. Tatsächlich herrscht in Rußland wie in Italien, wenn nicht ein einzelner, so doch eine geschlossene, willenskräftige Minderheit. Der Betätigung des ganzen vierten Stands, vollends des einzelnen innerhalb dieses Stands, bleibt da wie dort kein Raum. Das Bürgertum bewahrte in dem kollektivistischen 19. Jahrhundert sich noch eine begrenzte Freiheit des einzelnen. Ihm bedeutet der Faschismus keine geringere Drohung als der Bolschewismus. Das 19. Jahrhundert unterwarf schon den unbeschränkten Individualismus des 18. Jahrhunderts dem Staat. Allein noch blieb zur Zeit der Herrschaft des Bürgertums das Übergewicht des Staates weit erträglicher, noch nahm der Staat nicht die alles bedingende Bedeutung an, die er im Faschismus wie im Bolschewismus besitzt. Ebenso will deutscher Nationalismus wie deutscher Kommunismus das ganze Volk zu einer militärisch disziplinierten Mannschaft machen, die sich dem Willen der Führer unterwirft wie der Soldat.

Der Expressionismus wollte noch einmal an der Übermacht des Staats rütteln und dem einzelnen sein Recht werden lassen. Wohl kämpfte auch er gegen das Bürgertum, indes gegen ein Bürgertum, das sich dem Staat unterwarf, um sich desto mehr Freiheit zu wahren. In verwandtem Kampf gegen das Bürgertum setzen sich Bolschewismus und Faschismus ganz andere Ziele als der Expressionismus. Ihrem Wesen nach trennen sie sich von ihm. Nur ver-



einzelte Berührungen bestehen zwischen dem Expressionismus einerseits und dem Bolschewismus wie dem Faschismus anderseits. Mit voller Schärfe enthüllt sich der Unterschied, wenn die pazifistischen und paneuropäischen Absichten des Expressionismus dem starken Volksgefühl der Russen, der Italiener und der deutschen Faschisten gegenübergestellt werden.

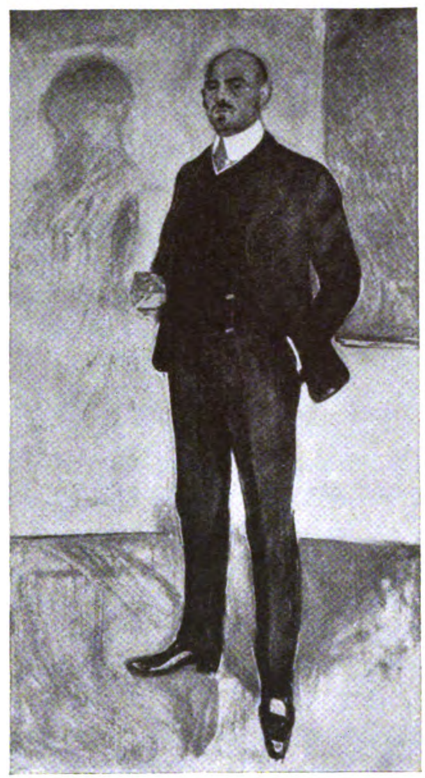
Der deutsche Kommunismus ist vorläufig noch international gesinnt. Noch gibt es auch anderes, was ihn vom deutschen Faschismus scheidet. Die Nationalsozialisten hätten den einen oder den anderen ihrer Glaubenssätze aufzugeben, um sich dem italienischen Faschismus ganz anzupassen. Dennoch waltet der entscheidende Gegensatz der Anschauungen in Deutschland zwischen dem Faschismus und Bolschewismus einerseits und den Gesellschaftskreisen, die seit dem Ende des Weltkriegs die Schicksale der Deutschen bestimmen. Diese Kreise setzen fort, was der Expressionismus erstrebt hatte. Sie suchen die Völker zu versöhnen, bekämpfen den Krieg und wehren sich gegen den Militarismus, der im Bolschewismus wie im Faschismus neu auflebt. Sie umfassen einen Teil des Bürgertums und die Sozialdemokratie, mag auch die Sozialdemokratie dem Bürger vorwerfen, er sei durch eine weite Bildungskluft von den Arbeitern getrennt und könne deren Wesen nicht begreifen, bleibe daher auch dann noch bürgerlich eingeengt, wenn er sich als Genosse und Anwalt des Arbeiters betätigen wolle. (Der Arbeiter Heinrich Lersch sagte 1930 seinen rheinischen Dichtergenossen das auf den Kopf zu.) Denselben Vorwurf hatten schon die Expressionisten zu hören bekommen; auch ihnen hielt man entgegen, sie seien wegen ihrer bürgerlichen Abkunft nicht fähig, sich ganz in die Seele des Arbeiters zu versetzen. (Wie schmerzlich deutsche Dichter solche bürgerliche Beengtheit empfinden, bestätigt Hermann Hesses Roman „Der Steppenwolf".)

Gegen die Sozialdemokratie wie gegen das bewußt republikanische Bürgertum vertritt der deutsche Faschismus ein Glaubensbekenntnis, das verwandt bleibt mit der Haltung des deutschen Bürgers aus der Zeit des neuen Kaiserreichs. Darum kann auch der Teil des deutschen Bürgertums, der solcher Haltung treu geblieben ist, sich dem deutschen Faschismus anschließen. Allein er vertritt nicht altüberlieferte Bräuche seines Stands; am wenigsten, wenn er ins Faschistische abbiegt.

Im 18. Jahrhundert hatte der deutsche Bürger den Kampf für sein Recht aufgenommen, im Widerspruch zu den herrschenden Mächten. Auf dem langen Weg bis 1848 machte sich dieser Kampf in wechselnder Stärke geltend. Dem Jungen Deutschland, das schon auf eine deutsche Republik ausging, trat zwar die beharrendere Gesinnung der großen Realisten entgegen. Doch auch sie fühlten sich seit 1848 als Opfer gesellschaftlichen wie politischen Rückschritts. Daher befreundeten sich die Realisten nur schwer mit Bismarck. Es war eine der mächtigsten Taten von Bismarcks Genie, trotzdem in kurzer Zeit (seit 1864) den deutschen Bürger zu Reichs- und Kaisertreue zu erziehen. Das vollzog sich in einer Umwelt, die dem Materialismus huldigte. So übernahm auch dies neue Bürgertum manchen Zug des Materialismus, mußte also auf Einspruch gefaßt sein, sobald der Materialismus an seinem Ende angelangt war.

Schon die Dichter des Zeitalters traten bald in Gegensatz zu der neuen bürgerlichen Art. Unter Wilhelm II. wurde vollends die führende Dichtung immer mehr zum Widerspiel des kaisertreuen Bürgertums. Von dieser Seite bereitete sich im Impressionismus manches vor, was dann seit 1914 in deutscher Dichtung zum Durchbruch kam. Nur begnügte sich der Impressionismus mit stiller Ablehnung des öffentlichen Lebens, während der Expressionismus um so lauter das sogenannte wilhelminische Kaisertum angriff. Ihn trug das stolze Bewußtsein, die Pflicht des Augenblicks zu erfüllen, indem er den Materialismus überwand, während die





259. Walter Rathenau. Gemälde von Edward Munch

Impressionisten ihm noch verpflichtet geblieben waren, mochten sie ihn auch in seiner wesentlichsten Gestalt nicht anerkennen.

Seit dem Umsturz von 1918 drang in das Leben des Staats ein, was sich bisher innerhalb der Weltanschauung und der Kunst des Expressionismus abgespielt hatte. In überraschend großer Zahl wandten sich Bürger vom kaisertreuen Bürgertum ab, nahmen also auf, was vor Bismarck dem Bürgertum geläufig war. Hatten die Vorwürfe, die zuletzt gegen das Bürgertum von Dichtern erhoben worden waren, den Bürger zur Selbstbesinnung gedrängt? Er wurde zum Fürsprech einer Erneuerung deutschen Wesens im Sinne neuerwachter, dem Materialismus entgegengerichteter Geistigkeit. Als einer der ersten hatte Walther Rathenau mit weithin hörbarer Stimme solche Erneuerung gefordert. Den Expressionisten wurde er zu wichtiger Stütze. Nach 1918 begann er die Geschicke Deutschlands mitzubestimmen und trachtete zu erfüllen, was der Expressionismus erstrebt hatte: Abkehr von Krieg und Militarismus, Völkerversöhnung, Schaffung eines Paneuropa. Er wollte durchführen, was schon zur Frühzeit des Weltkriegs in Fritz von Unruhs „Opfergang“ als wahres Ziel des menschenmordenden Ringens sich enthüllt hatte. 1930 wagte Hans Friedrich Bluncks Roman „Volkswende“, deutsches Bürgertum, das nach den Absichten Unruhs und Rathenaus den Sinn der Zeit und die Aufgabe innerer Erneuerung des Deutschen gefaßt hatte, als den eigentlichen Retter und Wiederhersteller des zusammengebrochenen Deutschtums zu bezeichnen.

Hervorragende Hilfe leistete der neuerstarkte Katholizismus. Wie nahe verwandt seine Geisteshaltung den Wünschen des Expressionismus ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß die neueste katholische Dichtung als Fortsetzung des Expressionismus bezeichnet wurde. Wie hätte auch der Katholizismus an der Überwindung des Materialismus nicht mithelfen sollen?

Auf innere Erneuerung des Deutschen geht auch der Faschismus aus. Aber er verwirft, was Expressionismus wie Katholizismus in den Dienst der Erneuerung stellen. Freilich muß auch der Faschismus manches ausspielen, was schon der Expressionismus verwertete. Soll doch da wie dort der Jugend ein Recht und ein Glück geschenkt werden, das ihr die Älteren nicht gegönnt, um das sie die Älteren gebracht hatten.

Nicht als erster hatte der Expressionismus die Jugend gegen das Alter eifern lassen. Umsturzbewegung, die an die Stelle des Alten und Verbrauchten etwas Neues und Besseres setzen will, verschärft notwendig den Kampf der Jugend gegen das Alter, der Kinder gegen die Eltern, des Sohnes gegen den Vater. Schon im Sturm und Drang erwies sich das. Der Naturalismus machte es nicht anders. Als der Expressionismus den Kampf gegen die Älteren aufnahm, zu denen die Eltern wie die Lehrer zählen, konnte er ihn nur folgerichtiger, unermüdlicher und einseitiger durchfechten als die unmittelbar vorangehende Dichtung, zumal als das wenig ältere Drama Gerhart Hauptmanns und seines Gefolges. Schier totgehetzt hat den Gegenstand der

Expressionismus. Desto mehr überraschte jeden, der den Expressionismus miterlebt hatte, daß der Vorkämpfer des „Jahrgangs 1902", Ernst Glaeser, 1928 den Gegensatz von alt und jung wie eine Entdeckung vortrug; überhaupt wiederholte Glaeser auch sonst Themen, die eben noch von Dichtern gründlichst erörtert worden waren, den Kampf gegen Krieg und die Vorstellungen, die mit dem Begriff „geschlechtliche Aufklärung" zusammenhängen. Glaeser ist bezeichnender Beleg für das schlechte Gedächtnis der Gegenwart; bessere Erinnerung hätte eine ganze Reihe neuerer Dichterbekenntnisse von vornherein unmöglich gemacht oder mindestens sofort als Wiederholung von Längstgesagtem bezeichnen müssen.

Die Jugend, die jetzt in den Kampf der Parteien eintritt, ist zum guten Teil jünger als der „Jahrgang 1902". Ihre Vorwürfe kehren sich nicht so sehr gegen das kaisertreue Bürgertum von einst wie gegen das Bürgertum, das seit dem Ende des Weltkriegs deutsche Geschicke bestimmen möchte. Diese neue Jugend sieht sich enterbt durch die Schuld nicht der Vorkrieg-, sondern der Nachkriegzeit. Sie hat den Weltkrieg noch nicht mit vollem Bewußtsein miterlebt; sie sieht nur rings um sich ein Deutschland, das um die hohe und machtvolle Stellung der Vorkriegzeit gekommen ist. Die Einbuße gilt ihr wesentlich als Folge der Maßnahmen der Staatslenker aus der Nachkriegzeit. Sie hat vergessen, wie schwer der Expressionismus, und wer mit ihm mehr oder minder übereinstimmte, die Staatslenker der Vorkriegzeit bezichtigt hatte. So wird sie zum Schützer derselben Mächte, die seit Beginn des Weltkriegs von den Deutschen am schlimmsten angeklagt worden waren. Das drängt ihr ein gut Stück konservativer Gesinnung auf, mag sie im übrigen noch so wenig für Beharren eintreten. Ihr gilt wieder mit ganzer Kraft der Gedanke des deutschen Nationalstaats, dieser Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Die Weltstellung Deutschlands, die aus diesen Gedanken sich ergeben hatte, möchte die Jugend wieder erreichen, indem sie den Gedanken mit starkem Willen wieder aufnimmt und allem entsagt, was seit expressionistischer Zeit seinen letzten Folgerungen entgegengehalten worden war.

Solche Haltung wurzelt in einer Erkenntnis, die abermals der Expressionismus gefördert hatte. Als Ursache alles Übels in der Entwicklung der Menschheit erschien ihm mit Recht das Betriebhafte, die Mechanisierung, die in Deutschland nach dem Vorbild Nordamerikas am Ende des 19. Jahrhunderts begonnen und sich rasch durchgesetzt hatte. Walther Rathenau kennzeichnete die übeln Folgen der Mechanisierung genauer als andre und führte die ganze Erscheinung auf den Materialismus zurück. Rathenau wagte dergestalt einen der Vorstöße neuerer Weltschau gegen Materialismus. Dies Betriebhafte wandelt den Menschen in eine Maschine um. Am stärksten setzt es sich in den Mittelpunkten der Industrie durch, natürlich auch in der Weltstadt. Mit richtigem Gefühl witterte die Jugend schon um 1900 die Gefahren des Großstadtlebens, das seine Kinder zur Nervosität und zur Dekadenz verurteilt. Schon in einem Augenblick, der den Dichter gern zum Verklärer dekadenter Feinfühligkeit machte, erkannte die Jugend, wie unerläßlich es für sie sei, zu schlichterm und naturhafterm Leben zurückzukehren. Der „Wandervogel" war ein erster Versuch solcher Rückbildung ins Naturnähere und Gesündere. Aus ihm entwickelte sich die Jugendbewegung. Sind ihre Voraussetzungen den Wünschen des Expressionismus verwandt, die mit Rousseau übereinstimmen und eine zeitgemäße Rückkehr zur Natur fordern, so ergibt sich auf der andern Seite eine bemerkenswerte Beziehung zur alten deutschen Romantik, zu der Romantik Arnims. Nicht Zufall ist es, daß die Jugendbewegung auch am deutschen Volkslied gesunden möchte; Arnim hatte gut romantisch diesem Volkslied die Deutschen wie einem frischen Quell echter alter deutscher Kraft wieder zugeführt. Gesünder noch war zu Arnims Zeit das deutsche Volk; noch war nur Ansatz der Verfallerscheinungen vorhanden, die um 1900 dem Erzieher wie dem Arzt schwerste

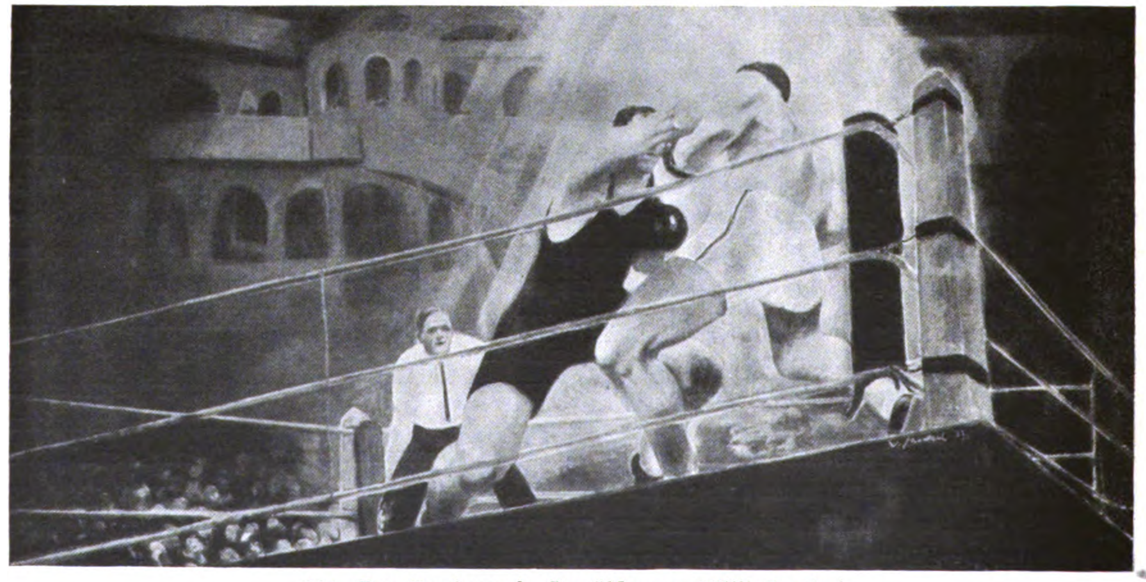


DEUTSCHER VEREIN FÜR VERNÜNFTIGE LEIBESZUCHT

260. Zierleiste von Fidus

Sorge bedeuten sollten. Die Jugendbewegung will dem Verfall einen Riegel vorschieben. Ertüchtigung des Körpers ist eines ihrer Mittel. Es verpflichtet sie dem Sport, der doch leider zugleich Liebling kulturwidriger Schaulust ist, sobald er zum Selbstzweck wird.

Ganz andres spielte sich einst nach großen Kriegen im deutschen Leben ab. Das zerstörende Unheil des Dreißigjährigen Kriegs lenkte das Auge ins Innenleben. Damals entstand der Pietismus. Er vertiefte und verfeinerte deutsches Gefühl und machte es fähig, den Deutschen endlich eine klassische Dichtung zu schaffen. Nach dem Befreiungskrieg zwang rückläufige Politik dem Deutschen einseitigen Ästhetizismus auf; man sollte sich nur noch um Kunst und Dichtung kümmern und gar keine Griffe ins Staatsleben wagen. Da wie dort hatte deutsche Geistesarbeit zu gewinnen. Schon war es ein Abstieg, als die Erfolge der Jahre 1870 und 1871



261. Der Boxkampf. Gemälde von Willi Jaeckel

dem Deutschen die allzu selbstbewußte Haltung eines Siegers zuwiesen; nur im Gegensatz zu ihr konnte deutsches Dichten und Denken gedeihen. Ein Gesundungsprozeß, der nicht der übeln Begleiterscheinungen des Sports entraten will, entwertet Geistestätigkeit. Zwar sind die Jeremiaden, die jetzt dem Deutschen vorwerfen, er kümmere sich zu wenig um seine Dichtung, leicht zu widerlegen durch die ungewohnt großen Auflagen deutscher Erzählungen; allein Dichtung bedeutet jetzt dem Deutschen sicherlich weniger als um 1900 und vor allem im Weltkrieg. Im Expressionismus wollte Dichtung den Deutschen erlösen, nicht nur durch ihren Inhalt, auch durch ihre Gestalt. Überdeutlich kennzeichnet sich heute, daß den Dichtern gleiche Erlöserkraft nicht mehr zugemutet wird. Vielleicht auch, weil die Expressionisten mit ihrem Vorhaben gescheitert sind.



262. Oswald Spengler. Zeichnung von Rud. Großmann

Schon die Expressionisten unterschätzten den Kulturwert der vorhergehenden deutschen Dichtung. Die harten Forderungen des Augenblicks erschienen zu wichtig, als daß edle zurückhaltende Gebärde noch etwas bedeutet hätte. Durch den Expressionismus wurde zerstört, was Menschentum und künstlerisches Schaffen der Stifter und Keller wie ihrer berufenen Nachfahren bezeichnet hatte. Sie arbeiteten mit gelindesten Mitteln. Nun ging es los auf Wucht, auf Aufwühlung, auf starke Tönung. Kultureinbuße war das. Die große Mehrzahl der Dichtungen jüngster Zeit würde Stifter und Keller, auch Goethe entsetzen. Der Expressionismus rechtfertigte solche Kultureinbuße noch durch das Dringliche seiner Anliegen. Nach ihm wurden aufregendste Mittel Selbstzweck, sogar bei Dichtern, die nicht bloß im Augenblick wirken wollten. Es war erneute Ausdehnung des Häßlichen im Gebiet der Kunst.

Daß Kulturverfall in der Gegenwart unausbleiblich geworden sei, vertrat Oswald Spengler seit 1918 in seinem vielgelesenen Werk „Der Untergang des Abendlandes“. Es zeitigte unter anderm eine Menge von Dichtungen, die seine Ansichten noch übersteigerten und aus dem bestehenden Verfall einen noch viel traurigeren künftigen bis ans Ende der Menschheit entwickelten. Spengler selbst zeigt vielmehr, wie in Zeiten absteigender Kultur neues Machtmenschentum sich durchsetzt. Diesem Machtmenschentum erkennt er volles Recht und hohe Bedeutung zu; folgerichtig kehrt er sich gegen Friedensapostel und Verzichter auf Macht. Im doppelten Sinn ebnete er einer Jugend den Weg, der es um Gesundung und Wiedergewinnung alter Stoßkraft ging. Sie wollte nicht als enterbt aus eigener Schuld gelten, als bloße Verfallerscheinung, als kraftlos aus Überbildung; und zugleich wurde ihr durch Spengler eine Erscheinung von Mussolinis Maßen zum Ideal, ja zu einer geschichtlich bedingten Notwendigkeit.

Ihr Deutschtum betonen diese Vertreter der Jugend nicht minder stark als die Faschisten ihr Italienertum. Unterschiede bleiben gleichwohl bestehen. Wer in sich den rechten Nachfolger des alten Roms sieht, nimmt Fragen der Kultur von vornherein anders als der bewußte Wiedererwecker alten Germanentums.

Den Kampf gegen das Judentum lehnt Mussolini ausdrücklich ab. Der Nationalsozialismus nimmt ihn auf, auch weil er weiß, wie stark deutsches Judentum am Expressionismus und an den verwandten Zeiterscheinungen beteiligt ist. Damit gewinnt der Gegensatz der großen

Parteien in Deutschland einen besonderen Sinn. Das Judentum wird als eigentlicher Hort alles Strebens gefaßt, das auf deutsche Volksart verzichtet und mindestens paneuropäisch die verschiedensten Völker zu einem Ganzen verschweißen möchte. Dies Übervolkliche wirft der Nationalsozialismus auch der Kirche, nicht nur der katholischen, vor, ungewarnt durch den Aufstieg, der sich in der katholischen Kirche vollzieht, ohne Dankbarkeit für das, was zur inneren Gesundung der deutschen Republik vom Katholizismus in schwerster Zeit geleistet worden ist. Es war ehrliche Arbeit für den Frieden und für den Wiederaufbau Deutschlands.

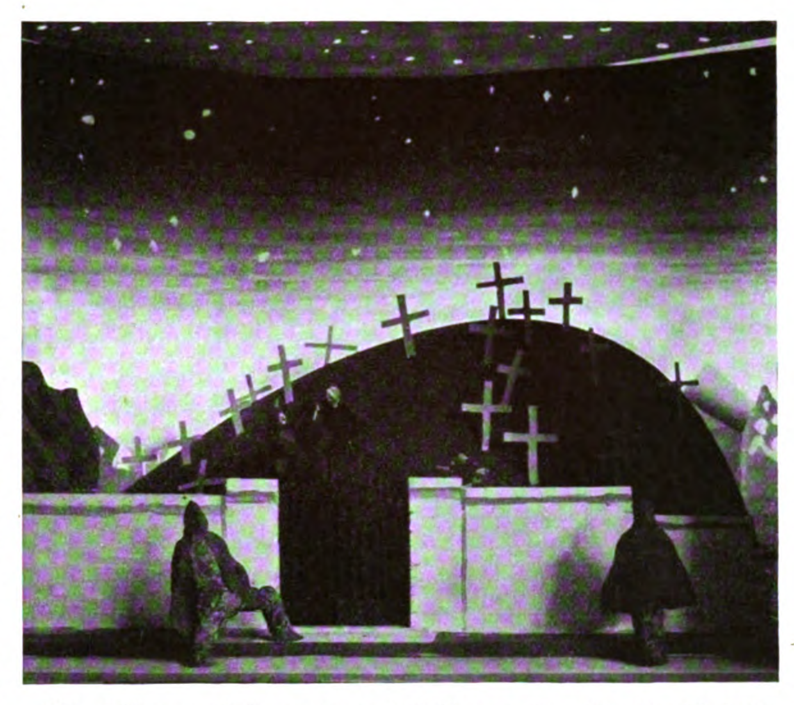
Die ganze Entwicklung des deutschen Geisteslebens nach dem Weltkrieg macht zwei Gegenstände den Dichtern wichtig. Erstens die neuen Bestrebungen der Jugend; sie stehen in engem Zusammenhang mit der Frage nach dem Sinn des Weltkriegs, nach dem größern Wert von Krieg oder Frieden. Daher verschwindet zweitens der Krieg nicht aus der Dichtung der Gegenwart, macht sich nachträglich noch stärker geltend als unmittelbar nach 1918.

3. Dichtung von Krieg und neuer Jugend

Der Weg der deutschen Kriegsdichtung brachte von Anfang an immer wieder starke Überraschungen. Wie ein großer Teil der Deutschen waren die deutschen Dichter 1914 aller Kriegsgedanken entwöhnt. Nur vereinzelt hatte dieser oder jener ein Jahr vorher die Jahrhundertfeier erster deutscher Siege über Napoleon begangen und dabei mehr oder minder im Widerspruch zu seinen Dichtergenossen ungebrochene Freude an Kampf und Sieg bewährt. Ernst Lissauer erreichte ein Höchstes in lyrisch geformter, kraftvoll geballter Wiedergabe der Schlachten von 1813. Der Anfang des Weltkriegs schenkte den Deutschen eine übermäßige Fülle anstachelnd haß- und mordlustiger Verse. Nur langsam setzte sich neben diesem Überschwang unerwarteter Blutgier ein schlichterer Ausdruck der Wünsche und Hoffnungen des umkreisten Deutschlands durch; schon kam das Leid der Mutter zu Wort, die ihre Söhne dem Vaterland opfern mußte; dann Sehnsucht nach Frieden. Noch vertrat man daheim das Wertvolle und Erziehliche des Kriegführens, noch meinte man hier sich als Sieger fühlen zu dürfen und weckte aus solchem Gefühl heraus in der Jugend Kampffreude, als Fritz von Unruh unter dem schweren Druck der ersten Mißerfolge deutscher Waffen, mitten drinnen im Nahkampf das Steuer umstellte und gegen den Krieg zu dichten begann. Er hatte auf der Bühne seinen ersten großen Erfolg 1912 mit seinen „Offizieren" errungen; auch sie waren Ausnahme in friedeseliger Zeit und gestalteten eindringlich die Erlösung, die sich dem jungen deutschen Offizier ergab, wenn er aus herabstimmendem Garnisondienst endlich zu kriegerischer Tat sich berufen sah, und wäre es im Kampf gegen Wilde auf fernem exotischem Boden. Zuerst brachte Unruh die neue Einsicht, die ihm der Weltkrieg eröffnet hatte, dramatisch vor. 1916 schuf er aus ihr das echteste, stärkste und reinste Werk deutscher Gegenkriegpoesie, den „Opfergang". Hier war alles gesagt, was fortan vorgetragen werden konnte, zugleich aus erschütternd starkem Erleben heraus und in kunstvoll das Leben bändigender Gestalt; sie hob das Buch hoch empor über den Alltag und über alles Kleinliche, das dem Alltag anhängt. Zwar scheute der „Opfergang" nicht, neben Großherziges auch die Augenblicke zu setzen, in denen Allzumenschliches notgedrungen sich weist. Doch großherzig bleibt der Grundzug der Erzählung, wenn er von der opferfrohen Heldengesinnung meldet, mit der die Deutschen in den Kampf zogen, wie wenn er den Rückschlag kennzeichnet, die Einsicht in die notwendige Erfolglosigkeit des deutschen Ringens. Nicht Verzweifeln an der deutschen Sache ist das Er-



gebnis, sondern Zuversicht, daß aus den Greueln des Menschenmords etwas Neues und Großes, ein neues Menschentum erwachsen müsse, aus Sinnlosem sich der wahre Sinn des großen Unheils ergeben werde, nicht Sieg und Zuwachs an Macht, sondern die Stiftung einer neuen Menschenwelt. Ganz bitter wird nur zuletzt der „Opfergang" im Bericht über das Treiben der Heimat, die auch nicht von ferne ahnte, wie schwer sich der Frontkämpfer zur Einsicht in die neue schwere Aufgabe durchgerungen hatte.



264. Bühnenmodell von August Babberger zu „Ein Geschlecht" von Fritz von Unruh

Das Wesen dieser Aufgabe legten seitdem Unruhs dichterische und nichtdichterische Bekenntnisse dar. Voran die geplante Trilogie, deren erste zwei Teile dem „Opfergang" folgten: „Ein Geschlecht" und „Platz". Forderte auch der Expressionismus eine neue Sittlichkeit, er gelangte doch nicht gleichweit wie Unruh, verharrte wesentlich im Widerstreit gegen Mechanisierung des Daseins beim Aufruf zur Weltabkehr und hatte nicht eine Sittlichkeit zu bieten, die das Leben in der Welt bejaht und den Menschen nicht zum weltfremden Einsiedler erzieht.

Auf Unruhs „Opfergang" und auf seine Gegenkriegdramen folgten zunächst reichlich gleichgestimmte, meist auch ähnlich geformte Dichtungen anderer. Erbitterter wurde ihre Sprache, haßvoller der Angriff auf die Mächte, die den Krieg verantworteten und ins Endlose weiterführen wollten. Die Lyrik wurde wieder bewußt politisch in den Händen Walter Hasenclevers und seiner Übersteigerer, etwa Johannes R. Bechers. Der Wiener Publizist Karl Kraus überschüttete alle Kriegslust und Kriegstat seiner Heimat mit bitterstem Hohn in dem bühnenwidrig umfangreichen Drama „Die letzten Tage der Menschheit", das erst 1922 in Buchform als Ganzes erschien. War im Kampf gegen das Kriegführen überhaupt noch Schärferes und Spitzeres, vor allem Enttäuschenderes vorzubringen? Und dabei klang alles, was bei Kraus gesagt und getan wird, überwältigend echt und urkundentreu.

Nach dem Zusammenbruch fand mancher noch Gefallen an nun ganz ungefährlichem Spott. Der endgültige Mißerfolg schien alles entwertet zu haben, was an übermenschlich ringendem Heldentum auf deutscher Seite im Krieg geleistet worden war. Vergessen schien das schwere Leid des Frontsoldaten zu sein, das man kurz vorher gegen das Verhalten der Kommandierenden ausgespielt hatte. Vereinzelt zeigten sich Versuche, zu rechtfertigen, was als „Dolchstoß von hinten" galt, die am Ende des Weltkriegs wachsende Unbotmäßigkeit der Truppen und besonders der Marinesoldaten. In jedem Sinn war man des Kriegs müde; auch weil es schien, es sei zuviel von ihm gemeldet worden. Nur noch ein echter Dichter wie Hans Carossa durfte sein persönlichstes Erleben in seinem „Rumänischen Tagebuch" 1924 zu sinnvoll



265. Titelzeichnung von Ludwig Meidner

deutendem Ende hinführen, ein anderer, Rudolf G. Binding, in Tagebuchaufzeichnungen und Briefen „Aus dem Kriege“ 1925 sachlich treu berichten, was er vom Anfang bis fast unmittelbar zum Ende des Weltkriegs als Offizier im Westen und Osten mitangesehen hatte, früh überzeugt von der Zwecklosigkeit des schweren Ringens. Arnold Zweigs „Streit um den Sergeanten Grischa“ eröffnete dann 1927 eine neue Reihe der Kriegsromane. Zweig verzichtete auf Abspiegelung eines größeren Ganzen von Kriegsvorgängen. Was er erzählt, spielt sich in der Etappe ab, will nur Bezeichnendes im Verhalten der Heerführer aus später Kriegszeit beleuchten und deutet fast nur symbolisch auf das Ganze hin. Wollte Zweig mit Absicht nicht wiederholen, was andere längst getan hatten? Seine Nachfolger hatten dieses Bedenken nicht, wußten zu wenig von der Dichtung, die noch im Kriege selbst sich gegen den Krieg gewendet hatte, und bezeugten abermals, wie rasch Kurzvergangenes vergessen wurde. Remarque und Renn und ihre Gesinnungsgenossen hätten sonst minder Aufsehen erregt und wären weniger eifrig gelesen worden. Es war notwendig, daß die Gegenpartei ihre widersprechende Ansicht vortrug. Zu einseitig, ganz anders als Unruhs „Opfergang“ sahen die um Remarque und Renn nur das Sinnlose, Vernichtende und Ergebnisarme des langsamen Hinmordens. Wieder mußte gesagt werden, daß es im Weltkrieg deutsches Heldentum gegeben hat, auch nach dem Weltkrieg. Deutsches Ringen im Osten, in den Randstaaten, dann der Widerstand gegen Übergriffe der Polen, war und wurde Lieblingsgegenstand der Herolde deutschen Heldentums. Da war, im Gegensatz zum Weltkrieg, wieder von Erfolgen des Bewegungskriegs zu erzählen und zu zeigen, wieviel noch immer der persönliche Mut des einzelnen erwirken konnte, auch wenn er nicht bloß vom Landesfeind sich bedroht sah.

Der Entwicklungsgang deutscher Kriegsdichtung seit 1914 ist kein grader Weg, aber heute schon leicht zu überblicken. Wie sinnloses Chaos wirkt neben ihm die große Menge von Dichtungen, die von der neuen Jugend berichten. Begreifen läßt sich, daß fast nur Worte der Abwehr zu sagen hat, wer jetzt dies Dichtungsgebiet vom Standpunkt strengerer sittlicher Anforderung mustert. Die Kriegsdichtung wurde mehr und mehr zu einem Rückblick auf Vergangenes, die Dichtung von der neuen Jugend hat einen Gegenstand, der im Flusse ist. Greifbar sondern sich im Leben gegensätzliche Richtungen, soweit die Wünsche und Ziele der deutschen Jugend in Frage stehen. Der ziemlich weit (bis etwa 1900) zurückgreifende menschliche Aufstieg der Jugend wurde nach dem Zusammenbruch gekreuzt von einer Bewegung, die eine notwendige Folge des Umsturzes war. Mit einem Male fielen alle Fesseln weg, in einem



266. Johannes R. Becher. Bildnis von Ludwig Meidner

Augenblick, der nicht bloß in der deutschen Jugend, der überhaupt auf deutscher Erde unstillbares Bedürfnis nach dem Genuß langentbehrter Freuden zeitigte. Not und Hunger waren im Weltkrieg immer schlimmer geworden. Nur langsam eröffnete sich eine glücklichere Lebenslage. Gleichzeitig verschaffte die wachsende Entwertung der Reichsmark neue Möglichkeiten, rasch zu Geld zu gelangen und es langentbehrtem Sinnengenuß dienstbar zu machen. Alt und jung nutzte das aus. Ähnliches hatte unter ähnlichen Umständen sich schon in alter Zeit abgespielt. Die Jugend scheute nicht, zu wiederholen, was längst als übelste aber auch als kurzlebige Folge von Zusammenbrüchen eines Staats gilt.



267. Arnold Zweig. Bildnis von Erich Büttner

Einst hatte Wedekind in seiner Auftrittsfolge „Frühlings Erwachen" besseres Verständnis für den Geschlechtstrieb der Jugend gefordert. Dauerte es auch lange, ehe dieser Wunsch Wedekinds in seiner Bedeutung und in seinem Recht anerkannt wurde, die Erzieher suchten ihm nachzukommen, ehe der Expressionismus sie wegen ihrer Kurzsichtigkeit anklagte und lange bevor Ernst Glaeser den alten Vorwurf wieder aufnahm. Nach dem Zusammenbruch spottete die Jugend schon in dem Bewußtsein voller Freiheit über den Erzieher, der ihrem Liebesbedürfnis Zügel anlegen wollte. Wie gern sich jetzt das junge Mädchen zur Dirne herabwürdigen ließ, erzählen viele oder bringen es auf die Bühne. Auch das Ausland erwägt das Wesen neuer Beziehung von Jüngling und Mädchen. Es bleibt zaghafter, es ist weniger geneigt, volle Freiheit zu fordern und nach dem Grundsatz freier Liebe das Mädchen jetzt dem, jetzt einem anderen zufallen zu lassen. Deutsche Erzähler erkannten endlich, daß ein Rückschlag notwendig sei; sie verspürten in der Jugend beginnenden Ekel vor der übergroßen Freiheit. Aber sogar wenn sie ihre Romane zu sittlich strenger Entsagung emporführen, bleibt in deren Verlauf mindestens so viel farbenfrohe Schilderung zügelloser Erotik übrig, daß sie dem Ausgang das Licht nimmt. Der deutsche Student wehrt sich jetzt gegen eine Abspiegelung, die ihm noch das Säuferleben von einst zumutet. Er ist sich bewußt, mit strengerer Sachlichkeit seine Pflichten zu erfüllen und seine Freizeit in den Dienst gesunder Lebenshaltung zu stellen. Dringlich wird, daß er erkläre, auch anders zu sein, als Studentenroman und Studentendrama von heute ihn erscheinen lassen.

Ernster Wille, im Gegensatz zur Vergangenheit eine neue Lebensform zu gewinnen, wohnt heute der deutschen Jugend ebenso inne wie der Jugend des Auslands. Sie mag das Gute der Vergangenheit unterschätzen und auch da noch Neues erstreben, wo das Alte ihr sichere Stütze böte. Doch der Drang nach Umsturz ist immer noch übermächtig und kann sich besonders auf deutscher Erde mit dem Hinweis rechtfertigen, daß die Jugend den Ansprüchen einer völlig gewandelten Welt gerecht zu werden habe. Ihr bieten sich von allen Seiten hilfreiche Hände. Denn nicht nur die Jungen von heute, auch manche ihrer Lehrer, die zum guten Teil aus mehr und minder ferner Vergangenheit stammen, sind bereit, dem

Bildungsweg der Jugend neue Möglichkeiten zu eröffnen. In Fülle erscheinen größere und kleinere Veröffentlichungen, die solchen Zielen zustreben, vielfach auch als amtliche Verordnung. Schwer zu scheiden sind zuweilen die Gewährsmänner. Nicht leicht läßt sich die Frage beantworten, ob wirklich vorliegt, was von der Jugend gefordert wird, oder ob nur eine ältere Schicht sich äußert, die der Jugend neuartige Wege vorzeichnen und dabei den Wünschen und Absichten der Jugend gerecht werden will. Sehr leicht kann der Beobachter in den Fehler verfallen, den einen oder den anderen Anspruch auf die Rechnung der Jugend zu schreiben, während sie selbst in diesem Anspruch etwas ihr Fremdes und Überwundenes erkennen möchte.

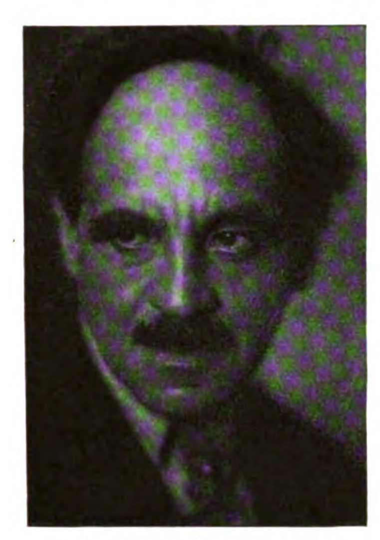
Überstark ist ihr Bedürfnis, es anders zu machen, als es bis zuletzt gemacht worden war. Der Umsturz im Staat hat ihren Wünschen eine außerordentliche Schwingungsweite gegeben. Sie fühlt sich losgelassen und frei. Sie meint in all und jedem, das bis vor kurzem heiliger Brauch gewesen war, etwas Veraltetes erblicken zu müssen. Sie ist dem Schicksal ausgesetzt, das sich zu jeder Zeit und für jedermann ergab, wenn mit einem Schlage auf überkommene Gebundenheit eine scheinbar grenzenlose Freiheit der Selbstbestimmung folgte. In solchen Augenblicken kam es stets zu Erscheinungen, die zusammengefaßt nur wie eine Kinderkrankheit, also wie etwas rasch Vorbeigehendes wirken konnten. Ist vielleicht, was von der Jugend heute als Ziel hingestellt wird, nur Eintagserscheinung und daher berufen, bald überwunden oder gar belächelt zu werden? Gefahr besteht sicherlich, übereilig Unzureichendes herzustellen und ihm eine unberechtigt hohe Bedeutung zuzumessen. Bücher, die sich jetzt ausdrücklich als Bekenntnis fortgeschrittenster Jugend vorstellen, sind stärker im Verneinen als im Bejahen und bezeugen nur, wie schwer es ist, neu aufzubauen und etwas Festes zu bieten, nachdem man alles überlieferte Feste zerstört hat.

Die Jugend will die Führung übernehmen; tatsächlich sehnt sie sich nach dem Führergenius, der sie richtig leite. Auch dieser innere Widerspruch bedingt das Chaotische, das im Leben und Sinnen der Jugend heute besteht. Schon hat lebendeutende Dichtung angesetzt, das Chaos zu lichten. Jakob Wassermanns Roman „Etzel Andergast" (1931) dringt in dies Chaos tief hinein. Ein Jüngling hat früh bewiesen, mit welch zielsicherer Kraft er Klarheit schaffen kann, wo die anderen sich begnügen, im Dunkeln zu tappen; er fühlt sich berufen zum Führer der Jugend, er ringt mit den andern, die ihn führen wollen, er überwindet sie; doch dieser Kampf hat ihn einen guten Teil seiner Lebenskraft gekostet und willig bewundernd ergibt er sich der Leitung eines ungewöhnlichen Seelenarzts. Fortan scheint er, der nach unbedingtester Selbständigkeit gestrebt hatte, nur noch wie ein treuer Gehilfe zu dem endlich gewonnenen Führer aufzublicken.

Solche Sehnsucht nach einem großen Menschen, der den anderen mit sicherer Hand zeigt, wie sie zu leben, zu denken und zu handeln haben, setzte sich längst mehr und mehr durch, in einer Zeit, die nur Menschen mittleren Schlages die Geschicke der Welt bestimmen sieht. Ist den Italienern nicht Mussolini Erfüllung dieser Sehnsucht, eine Erfüllung, um die andere Völker sie beneiden? Muß nicht die Jugend noch viel stärker unter solcher Sehnsucht leiden als die Älteren, die sich längst gewöhnt hatten an den Mangel der großen Persönlichkeiten?

Wassermanns Roman klingt nicht aus in die Erfüllung der Sehnsucht eines Jünglings, der sich zum Führer berufen glaubt und trotzdem einem Überlegenen sich unterordnet. Das Glück, das sich dem Jüngling ergeben hat, zerstört er selbst. Liebe zu der Frau des Meisters läßt ihn sich an dem Meister versündigen; ihm bleibt nur, zu fliehen und auf das Glück zu verzichten, das er als Schüler dieses Meisters genossen hatte.

268. Zeilen aus einem Entwurfblatt zu dem Roman „Etzel Andergast" von Jakob Wassermann



269. Jakob Wassermann. Photographie

Wassermann gibt deutlich zu erkennen, wie er das Verhalten des Jünglings wertet. Fraglich kann nur bleiben, ob der Ausgang mit den Bräuchen und Absichten der Jugend von heute eng verbunden bleibt oder nicht vielmehr etwas darstellt, was längst möglich gewesen wäre. Immerhin deutet Wassermann auf Lockerungen im Verhältnis von Mann und Weib an dieser wie an andern Stellen des Romans. Er mag meinen, solche Lockerungen seien durch die Gegenwart bedingt.



270. Fritz von Unruh. Photographie

Glaubensbekenntnisse der Jugend von heute stellen sie als etwas Selbstverständliches hin. Zunächst im Verkehr des Jünglings mit dem jungen Mädchen. Man verlangt bewußte Freiheit in geschlechtlichen Dingen, ohne Rücksicht auf die einst geforderte Ehe. Man erblickt in solchem Verhalten Verzicht auf Heuchelei; an ihre Stelle träten Wahrheit und Offenheit. Das Wort „Sachlichkeit" erklingt auch in diesem Zusammenhang, Sachlichkeit statt der Zustände von einst. Auf der einen Seite habe ein festgefügtes Familienleben als der offizielle und ideale Kreis geschlechtlicher Betätigung bestanden, geschmückt mit viel Poesie, umrandet von sinnig-innigen Gefühlen, in der Wirklichkeit oft hart, bitter und zerrüttet; als Vorbereitung darauf bei der weiblichen Jugend strenggeforderte Wahrung der Jungfräulichkeit, bei der männlichen Verkehr mit der Dirne. Offen bleibt die Frage, ob ein Zusammenleben der Geschlechter, wie es jetzt erstrebt wird, vor Härte, Bitterkeit und Zerrüttung bewahrt bleibt. Und die andre Frage, ob es einen Gewinn darstellt, wenn man angeblich die Dirne beseitigt und tatsächlich das Mädchen dem Dirnentum ausliefert. Schon spotten geistreiche Ausländer über den raschen und unbedenklichen Tausch, der nun zwischen Mann und Weib sich vollziehen soll. Will sich die Jugend mit dem Bewußtsein begnügen, daß für sie die Hülle gesunken und das Verlangen allein geblieben sei, eben in jenen Fällen, in denen das Gefühl nur Hülle war?

Sie begnügt sich tatsächlich nicht. Sie will nicht bei einer „sachlichen Lust ohne Gefühl" verharren. Sie sucht den Menschen in dem andern, nicht das Wesen der Lust. Habe doch das Geschlechtliche nicht mehr die Bedeutung von einst. Wurden früher diese Dinge weniger offen behandelt und ausgeführt, so spielten sie im Leben des einzelnen eine um so größere Rolle. Heute seien sie vielleicht an der Oberfläche stärker sichtbar, aber ihr Gewicht für den erlebenden Menschen sei geringer geworden; weil das Geschlechtliche nichts Verbotenes mehr sei, nichts „Heimlich-Sündig-Reizvolles", sondern natürlich und selbstverständlich, habe es auf die Seele nicht mehr den Einfluß von einst, werde es weniger wichtig genommen. Literatur, die von der Überschätzung des Geschlechtlichen lebe, sei eine Angelegenheit von gestern, gehöre mehr in die schwüle Vorkriegatmosphäre, in der die Ansichten Sigmund Freuds wirksam wurden, als in die klare, kühle Luft der Gegenwart. Pubertätsnöte und Frühlings Erwachen seien Mode von gestern.

Stützt sich diese Darlegung der Erotik neuester Jugend auch nur auf die Worte eines einzelnen, sie dürfte sich doch jedem als zutreffend erweisen, der das Leben der Jugend von heute näher kennt oder näher kennen zu lernen sucht. Nur Voreingenommene können bestreiten, daß dies neue Glaubensbekenntnis auch berechtigten Einwand gegen die Bräuche einer jungen Vergangenheit erhebt, daß neben solchen Bräuchen von gestern sogar ein Hauch von Gesundheit hier zu spüren ist. Um 1900, in der Welt um Freud, war es zu einer Versklavung des Manns gekommen. Wedekinds Dichtung wies nicht zuerst, aber am wirksamsten auf diesen Zustand hin. Geltend machte er sich stark sogar bei Strindberg. Nicht erst heute, sondern schon vor zwei Jahrzehnten setzten auch die Dichter an, solcher Versklavung des Manns ein Ende zu machen. Im Expressionismus brach sie zusammen; mit ihr wurde aufgegeben, was schon lange vor

1900 der Dichtung unentbehrlich schien. Sie hatte sich bereits in der Hand der großen Realisten gern nur mit dem Verhältnis von Mann und Weib, mit Wirkung und Gegenwirkung zwischen Geschlecht und Geschlecht auseinandergesetzt. Die Lyrik schränkte sich meist auf Liebessang ein, Erzählung und Drama holten aus dem ganzen Reichtum erzählbaren und bühnenmäßig formbaren Stoffs schier nur noch das eine: die Schicksale, die sich dem Menschen in seiner Auseinandersetzung mit dem andern Geschlecht ergeben. Leistete Ibsen in seinen Gesellschaftsdramen nicht wesentlich Gleiches? Und ist nicht auch der große Teil seiner frühen Dichtungen solcher einseitigen Stoffwahl verpflichtet? Der Frühnaturalismus kümmerte sich freilich noch um anderes; stark genug beschäftigten ihn Fragen des Gesellschaftslebens, sie waren ihm dringlicher als die eine Frage nach dem Verhältnis von Mann und Weib. Auch Gerhart Hauptmann leistete zunächst Gefolgschaft. Doch gerade er zielte fortschreitend abermals nur auf Fragen des Geschlechtslebens und besonders auf die Versklavung des Manns durch die Frau. Dem Impressionismus schien gleichfalls nur noch dies begrenzte Gebiet beachtenswert, dank seiner geringen Neigung, sich um Vorgänge des öffentlichen Lebens zu kümmern oder gar des weltgeschichtlichen. Das Wiedererwachen geschichtlicher Dichtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte noch nicht unbedingt zu einer neuen Aufgabenstellung. Desto wichtiger bleibt der Vorstoß Stefan Georges, gerichtet gegen eine Lyrik, die den Mann nur noch in Verse umsetzen läßt, was ihm die Frau bedeutet oder nicht bedeutet.

Der Expressionismus meinte es anders. Wie einst dem Frühnaturalismus waren auch ihm wieder die brennenden Fragen des Gesellschaftslebens bedeutsam. Er entwickelte sich in einer weltgeschichtlich aufgewühlten Zeit und konnte schon deshalb sich nicht auf mehr oder minder beschauliche Beleuchtung des Verhältnisses von Mann und Weib beschränken. Er ging noch weiter. In der Versklavung des Manns durch die Frau fühlte er eine Folge materialistischer Weltauffassung, also des Weltbilds, das er grundsätzlich bekämpfte. Der Expressionismus wollte dem Geist sein Recht zurückgeben. So wurde ihm auch Durchgeistigung des Verhältnisses von Mann und Weib zur Pflicht. Die schwüle Erotik, die heute einer jungen Vergangenheit von der Jugend der Gegenwart vorgeworfen wird, überwand schon der Expressionismus. Nach langer Unterbrechung entstanden wieder Dramen, in denen die Frau nur als mitfühlende Genossin des Mannes auftrat oder überhaupt den Männern das Feld überließ. Die Frau als Freundin des Manns, nicht als herrschsüchtige, zermürbende Bannerin seiner Sinne lebte im expressionistischen Drama neu auf. Erzählung und Lyrik boten ihr bald Unterkunft.

Noch war ein weiterer Schritt zu tun. Er konnte den Anschein wecken, als leitete er zurück. Unleugbar gewinnt bei Fritz von Unruh die Frau wieder stärkere Bedeutung für das Geschick des Mannes. Sie kann ihn führen, sie kann ihm den rechten Weg zeigen; doch dies neue Frauenideal (es kündigt sich in Unruhs Groteskdrama „Platz" noch stärker an und gewinnt hier festere Umrisse als in seinem Kriegsspiel „Ein Geschlecht") ist in viel höherem Maße Freundin und Genossin und nicht bloßer Gegenstand der Sinnentriebe des Mannes als in den Dichtungen anderer Expressionisten. Im Hintergrund steht der hoffnungsfrohe Gedanke einer Ehe, die nicht auf äußerlichen Anlaß zurückgeht, nicht bestimmt ist, dem Mann in der Frau nur die Befriedigung seines Geschlechtstriebs zu bieten, vielmehr die Frau dem Manne ebenbürtig macht, einer Ehe, die, in geistiger Gemeinschaft wurzelnd, den Mann von den Fesseln seiner Sinne befreit und ihm nahelegt, in der Lebensgefährtin etwas geistig Gleichwertiges und dadurch die berufene Mutter seiner Kinder zu sehen. Hinter solchen Absichten bleibt die Jugend heute weit zurück, soweit sie Ungebundenheit im Zusammenleben der Geschlechter fordert und durchsetzt. Sogar ihr Wunsch, in andern den Menschen und nicht das Wesen der Lust zu suchen, klingt neben Unruhs Absichten fast bescheiden sachlich. Mochte zeitweilig ein guter Teil der Jugend Unruh zujubeln und sich geloben, seiner Aufforderung zu durchgeistigter Gemeinschaft von Mann und Weib nachzuleben, er selbst weiß jetzt, wie weit die Gegenwart von ihm abrückt und in seinen Ansprüchen nur noch verstiegenen Idealismus erkennen will. Trösten mag ihn, daß Expressionisten wie Ernst Stadler, Hasenclever, Johannes R. Becher in lyrischen Versen gleich ihm durchgeistigte Liebe — zuweilen bis zur höchsten Überspannung — verfochten haben. Schon früher, am deutlichsten bei Christian Morgenstern, meldete sich Verwandtes. Greifbarer und entschiedener ist alles bei Unruh. Albrecht Schaeffer hat inzwischen in Dichtungen von gebundener und von ungebundener Rede die Frau in Unruhs hohem Sinn dem Mann zur Führerin gemacht.

Gegen den Materialismus hatte sich auf diesem Feld der Expressionismus gewendet. Unruh hatte die Höhe erstiegen, die auf nichtmaterialistischem Weg zu erreichen war. Wenn jetzt wieder eine gute Strecke zurückgegangen wird, so bedeutet das notwendigerweise einen neuen Schritt hin zum Materialismus. „Neue Sachlichkeit" braucht nicht von vornherein als materialistisch angesprochen zu werden. Soweit sie neue künstlerische Formung bedeutet, ganz besonders also in der Baukunst, muß sie nicht als Auswirkung



eines wiedererwachenden Materialismus gelten. Kann es anders werden, wenn der Begriff der neuen Sachlichkeit auf Geistiges und vor allem auf Sittliches übertragen wird, überhaupt sobald er aus dem Gebiet der Kunstformung in das Gebiet des Lebens hinübertritt? Was bedeutet letzten Endes Sachlichkeit im Verhältnis der Geschlechter? Mag die neue Jugend es auch nicht zugeben, sie steht doch vor der sachlichen Frage, wieweit freie Liebe gesundheitsschädlich ist, wieweit sie sich mit den physiologischen Bedingtheiten verträgt. Früher beschied man sich mit der Einsicht, daß der Frau hier Grenzen gezogen seien, die für den Mann nicht bestehen. Die Mittel, die jetzt von der Jugend zur Überwindung solcher Grenzen in Anspruch genommen werden, bleiben kläglich. Bezeugt es indes nicht ein durchaus materialistisch gerichtetes Denken, wenn eine Frage, die unverkennbar in das Gebiet der Sittlichkeit gehört, nur vom Standpunkt physiologischer Erwägungen beantwortet wird?

Rückfall ins Materialistische besteht heute, soweit Sittliches entschieden werden soll. Auch der Materialismus konnte da nichts entscheiden, weil er sich auf das Diesseits einengte. Ein Erkenntniskritiker von der unsäglichen Geistesschärfe Kants hat nachgewiesen, daß Sittliches, ebenso Religiöses von der Erfahrungswelt des Diesseits aus nicht bestimmt werden kann. Schlicht ausgedrückt heißt das: Religion und Sittlichkeit gewinnen nur dann feste Gestalt, wenn der Gedanke an den Tod und an das, was auf ihn folgt, mitwirkt. Scheinbar ein kühnes Wagnis, war es doch gar zu bequem, als Ludwig Feuerbach ebenso Gott wie die Unsterblichkeit abzuschaffen sich anmaßte. Das 19. Jahrhundert entwickelte sich immerhin noch genug hin zum Skeptizismus, um auch Feuerbachs Behauptungen zu bezweifeln. Inzwischen hat sich eine neue Weltansicht angekündigt, die nicht nur Zweifel, sondern volle Ablehnung für Feuerbach bereit hat, von religiöser wie von ethischer Seite. Das war Wiedererwachen des alten deutschen Idealismus und ist dem großen deutschen Idealisten Kant verpflichtet.

Auf Einspruch muß allerdings gefaßt sein, wer heute von Idealismus redet: Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbiete, der Gegenwart die Rückkehr zu ihm zu empfehlen. Hat nicht vielmehr den Begriff der Mißbrauch entwertet, den mit ihm trotz allem die materialistische Zeit gleißnerisch trieb? Und heißt es nicht sich selbst widersprechen, wenn heute einer und derselbe vom Idealismus nichts wissen will und dennoch Hegel feiert? Das verfemte Wort ja nicht zu nutzen, spricht man lieber von neuerstarkter Religiosität, gestützt auf das Gottsuchertum, das seit etwa 1900 sich ankündigt. Tritt dabei der vieldeutige Ausdruck „Religion" vollends in Gegensatz zum Idealismus, so kann das nur auf Kosten der Sittlichkeit geschehen. Im Hintergrund steht dann noch immer materialistisches Weltgefühl. Kant und Schleiermacher hatten festen Zusammenhang mit den Sittengeboten des Christentums gewahrt; wohl weckte Kant, sicherlich aber nicht Schleiermacher, den Anschein, als wolle er Religion ganz auf Sittlichkeit einengen. Die Gegenwart indes deutet lieber das Christentum um, damit eine Welt, die eben noch gottfremd gewesen war, ganz gewiß nicht an dem Wunsch Anstoß nehme, sie zu idealistisch gedachter Sittlichkeit zurückzuführen.

Der Anwalt der neuen Sachlichkeit, dessen Ansichten hier gemeint sind, will allerdings weder von Wiedergeburt der Religion noch des echten, nichtmaterialistischen philosophischen Denkens etwas wissen. Die heutige Generation, erklärt man, ist aus dem „Geisterreich", wie es bei den Philosophen des deutschen Idealismus geheißen habe, ausgewandert und hat sich in der Wirklichkeit angesiedelt. Ebenso bekenne sie, allen fern zu stehen, die heute ernsthaft am Streit um Gott und Göttliches teilnehmen. Sie verstehe den Begriff Gott nicht mehr. Sie habe Gott und den Glauben an ihn im wahren Sinne des Worts verloren. Dennoch wollen die Jungen keine Atheisten sein, keine Gottesfeinde und keine Kirchenfeinde. Sie seien Freunde der Kirchen und Konfessionen, Liebhaber der Gotteshäuser und der religiösen Bräuche. Die großen Religionen seien ihnen ehrfurchtsvoll und schön, allerdings seien sie ihnen so fremd geworden wie die großen metaphysischen Systeme. Sie erlebten beides nur noch als Kunstwerke einerseits, als Phasen der Geistesgeschichte anderseits. In solcher Überzeugung zählen sie sich nicht zu den Frommen und nicht zu den Gottesleugnern und Freidenkern von gestern; zu diesen am allerwenigsten, die die banalsten seien. Glaubt die Jugend von heute wirklich, daß am Ende des 19. Jahrhundert es nur einerseits Fromme und anderseits Gottesleugner und Freidenker gegeben habe? Nur Unfähigkeit, die Kultur der Zeit um 1900 zu begreifen, gibt sich da kund. Tatsächlich stand der Bildungsmensch von gestern ganz genau auf demselben Standpunkt, den die Jugend in den angeführten Worten vertritt. Man fühlte sich keiner Philosophie und keiner Religion unterworfen, aber man hatte, wie Wilhelm Schlegel es nannte, eine „prédilection d'artiste" für Gotteshäuser und religiöse Bräuche und man nahm Philosophie als einen Gegenstand geschichtlicher Vergangenheit, trieb nicht Philosophie, sondern Geschichte der Philosophie. War es wirklich notwendig, so weite Umwege zu gehen, um wieder da anzulangen, wo man vor einem Menschenalter gestanden



hat? Das Verhältnis oder vielmehr Nichtverhältnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu Religion und Metaphysik war eine Folge des Materialismus. Seitdem hat Religion wie Philosophie ihr altes Recht wieder geltend gemacht, gestützt auf die Überzeugung, daß der Materialismus sich ausgelebt habe und die Zeit für einen neuen Idealismus angebrochen sei. Im Expressionismus nahm auch die Dichtung solche Hoffnungen auf. Nach dem Zusammenbruch des Expressionismus blieb sogar in der Dichtung noch manches von ihnen bestehen. Soll das alles nun unter der Fahne der neuen Sachlichkeit vernichtet werden? Oder ist nicht vielmehr eine neue Sachlichkeit, die das Leben wieder derart vom materialistischen Blickpunkt nimmt, bloß ein letztes Aufzucken des hinsterbenden Materialismus? Nur die Zukunft kann die Frage beantworten.

In der Dichtung hat das Wiedererwachen materialistischen Lebensgefühls und die Auffassung des Verhältnisses der Geschlechter, die durch dies Wiedererwachen bedingt ist, noch eine bedenkliche Folge. Wilhelm Scherer schied einst zwischen Dichtungszeiten, in denen der Frau gehuldigt, und Dichtungszeiten, in denen die Frau entwertet wird. Entwertet ist heute die Frau in der Dichtung, und zwar unmittelbar nach dem Versuch Unruhs, der Frau höchste Ehre zuzugestehen. Bezeichnend für das Dichten von heute (nicht etwa nur für Dichtung der Jüngsten) ist die Frau oder das Mädchen, die dem Dichter wie dem Leser starken Anteil abgewinnt. Sie spielt eine wichtige Rolle. Sie ist ausgestattet mit vielen Zügen, die sie als etwas Wertvolles erscheinen lassen. Diese Frau oder dieses Mädchen sinkt mehr und mehr herab, je weiter die Dichtung fortschreitet. Einer nach dem andern stillt seinen Durst an ihr, oder, was noch schlimmer ist, sie erscheint dirnengleich als die Liebewerbende oder gar als vergeblich Werbende und höhnisch Abgelehnte. Das 19. Jahrhundert war noch dann, wenn es sich ausdrücklich zum Materialismus bekannte, menschlich und künstlerisch reich genug, Frauengestalten zu schaffen, die volles Leben atmeten und zugleich etwas Liebenswertes darstellten. Gottfried Keller und Theodor Fontane haben das vermocht. Ein Schweizer, Jakob Schaffner, kann jetzt noch Verwandtes leisten. Wenig ist im übrigen von solcher Kunst überzeugender Gestaltung höheren Menschentums noch da. Gründet sich der Erfolg von Ina Seidels Roman „Das Wunschkind" (1930) nicht auch auf die Tatsache, daß er eine Frau von hoher sittlicher Gesinnung zum Mittelpunkt hat? Verzichtet wird hier auf die besondere Tönung Kellers, Fontanes und Schaffners; sie lassen humoristische Lichter über Menschen und Vorgänge gleiten. In der Schweizerin Maria Waser entwickelt sich neu und eigenartig viel von Kellers Wesen; das dient auch ihren Frauen und Mädchen.

4. Stilentwicklung vom Naturalismus bis heute

Die neue Jugend fühlt sich dem Expressionismus aufs tiefste entfremdet. Wie könnte sich auch Sachlichkeit mit Ekstase vertragen? Hier sei nicht Zug um Zug auseinandergesetzt, was die Jugend alles gegen Expressionismus einzuwenden hat. Vielleicht fällt am stärksten ins Gewicht, daß sie in ihm die Tendenzkunst bekämpft, sogar das eine Bedürfnis, dem sich Tendenzkunst nicht entziehen kann, das indes nicht unbedingt mit Tendenzkunst verknüpft zu sein braucht, den Wunsch, zwischen gut und schlecht zu scheiden, also sittlich zu werten.

Doch vorläufig bleibt in neuer Dichtung noch genug von den Absichten bestehen, die durch den Expressionismus zum Leben wiedererweckt worden sind und angeblich heute überwunden sein sollen. Dichtungen, die der Tag bringt, würdigen zwar auf der einen Seite einstimmig mit den Jüngsten das Weib herunter, setzen sich daneben aber immer noch im Sinne des Expressionismus Lebensziele und lassen gleichfalls erkennen, was ihnen gut, was ihnen verwerflich erscheint. Umgekehrt berufen sich die Jüngsten auf Dichter von der Haltung Bertolt Brechts, sehen in ihnen erfüllt, was sie selber erstreben, während doch Brecht ebenso Tendenz wie sittliches Werten sich nicht entgehen läßt. Hier offenbaren sich Gegensätze in der Zeit, die es sehr schwer machen, das Wesen der Dichtung dieser Zeit festzustellen. Zwar ist kaum jemals ein Zeitalter von so einheitlichen Wünschen beseelt, daß auch die Dichtung nur diesen Wünschen nachlebt. Es hieße den Tatbestand mißdeuten, wenn man annähme, daß in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die gesamte deutsche Dichtung von den Ab-

sichten des Sturm und Drangs erfüllt gewesen sei oder seit 1800 die Ziele der Romantik verfolgt hätte. Um 1900 traf impressionistische Weltschau und impressionistische Kunst auf Gegenströmungen. Nicht anders war es während der kurzen Laufbahn des Expressionismus. Dennoch ballte sich im Sturm und Drang, in der Romantik und in den späteren verwandten Erscheinungen das Neue, das sich durchsetzen wollte, zu starken und willenskräftigen ,,Richtungen" zusammen. Heute ist das anders. Viel zu sehr nur verneinend sind die jüngsten Programme. Daher gewinnt, was erstrebt wird, keine festen Umrisse. Von einer ,,Richtung" kann heute kaum die Rede sein. Vielmehr herrscht der Zustand, der auch sonst anzutreffen war, wenn Richtungen sich ausgelebt hatten: Viel Leben ist in dichterischer Tätigkeit zu beobachten, doch in diesem Betrieb kreuzt sich Mannigfaches, trifft zuweilen sogar Gegensätzliches in einem und demselben Dichter, ja in einem und demselben Werk aufeinander. Wirklich erweist sich die Dichtung, die heute und sogar schon seit mehreren Jahren im Schwange ist, als von vielen Seiten angeregt, als Trägerin von weltanschaulichen und künstlerischen Wünschen, die sich in der Vergangenheit vorbereitet haben, nicht zuletzt im Expressionismus, die indes nicht schlechthin in einem schulmäßigen Programm zusammengefaßt werden können. Die Verknüpfung mit der Vergangenheit ist greifbarer als die innere Verwandtschaft mit den Zielen der neuen Jugend. In solchem Zusammenhang spielt das gesellschaftliche und sittliche Glaubensbekenntnis eine wichtige Rolle; dennoch gelangt, wer nur dieses Glaubensbekenntnis ins Auge faßt, auch jetzt nicht zum Letzten und Eigentlichen. Nur wenn die Kunstwerke der Dichtung als Ganzes nicht bloß vom Standpunkt ihres Geistesinhalts, auch ihrer wortkünstlerischen Formung genommen werden, erweist sich tatsächlich, daß heute Besseres geleistet wird als bloße Abwandlung älterer Dichtung, läßt sich eine Entwicklung erkennen, die in stetem Fortschreiten seit etwa 1900 sich vollzieht.



271. Bert Brecht. Bildnis von Rudolf Schlichter

Ein Versuch sei gewagt, an ein paar Beispielen diese Entwicklung kenntlich zu machen, ein Versuch, der unmittelbar an das Wort des Dichters herangeht und größere Stellen einzelner Dichtungen miteinander vergleicht; er stützt sich auf die Annahme, daß ein Dichtwerk einen Organismus darstellt und daß das Gesetz dieses Organismus im kleinsten Teile ebenso sich durchsetzt wie im ganzen Werk. Die Auswahl schränkt sich ein auf das Gebiet des Dramas, vielmehr sogar der Tragödie. Sie mag beweisen, welche Wandlung der Stil der deutschen Tragödie seit etwa 1900 durchgemacht hat.

Gerhart Hauptmann kam in seinen ersten Werken sehr nahe an die eigenwilligste Gestaltung des deutschen Frühnaturalismus heran. In ,,Elga" (1905) war er schon zu einem Ausdruck weitergeschritten, der nicht um jeden Preis neu sein will und den Vorwurf nicht scheut, sich älterer Kunst anzupassen. Sandkauen nannten die Gegner die Sprache des Frühnaturalismus, zumal die des konsequenten Naturalismus. In Holz' und Schlafs ,,Familie Selicke" (1891) bietet der 2. Aufzug folgendes Gespräch. Am Weihnachtsabend kommt der Säufer Selicke betrunken heim und weckt die schlafenden Kleinen, um ihnen zwei Pfann-

kuchen zu bescheren. Frau Selicke und ihre älteste Tochter Toni (sie ist 22 Jahre alt) beobachten den Vorgang.

Frau Selicke jammert: „So'n Kerl! So'n Kerl!" Toni flüstert: „Stille, Mutterchen! Stille! ... Um Gotteswillen!" Frau Selicke: „Das Kind, das arme Kind!" Selicke lallt im Nebenraum: „Komm, mein Sohn! ... Dein Vater hat Dich lieb! ... Er hat auch gesorgt, daß Du was zu Weihnachten kriegst! ... Ja, wer sollte für Dich sorgen, wenn Dein Vater — nich wär'! ... Na, weine doch nich! ... Was — weinste denn? ... Was?! Ä! Sei nich so dumm! ... Dummer Junge!" Frau Selicke: „Ach Gott, nun weckt er wieder die armen Kinder, der Kerl!" Toni: „Geh wieder zurück, Mutterchen! Um Gottes Willen!" Selicke: „Ja, ich habe Euch — hbf! — doch — lieb! ... Alle! Ja, ja? ... Na? Wo ist denn Deine Mutter? — Hä?" Frau Selicke: „Ach Gott, ach Gott!" Toni: „Geh wieder zurück, Mutterchen!" Lustig schwatzt Selicke in der Nebenkammer: „He! Alte! ... Wieder — fortgehumpelt? ... Na, humple, humple nur hin!" ... Er sucht ihre Stimme nachzumachen: „Ach, die — arme Frau!" ... „Ä! Die hat's mal schlecht!" Toni: „Geh zur Türe, Mutterchen, daß Du so lange raus kannst, bis er schläft!" Frau Selicke: „Aber das Kind! Das Kind! ... Ich kann doch nich! ..." Toni: „Laß nur! Ich will schon sehn! ... Armes Mutterchen!"

Frühnaturalistische Armeleutdichtung, sachlich in der Darstellung. Wirkliches Leben wird bis ins kleinste nachgebildet. Das langsame Schrittmaß solchen Lebens wird gewahrt. Kann von Tendenz gesprochen werden? Steht hinter den Worten die Anklage umstürzlerischer Gesellschaftskritiker? Die „Familie Selicke" greift kaum zurück bis zu Voraussetzungen, die solchen Lebensvorgang bedingen, kehrt sich nicht ausdrücklich gegen eine Gesellschaft, die schuld sei an dergleichen Verkommenheit. Sie läßt nur erkennen, wie das Leben ist, nimmt das Leben von trauriger Seite, bleibt in solchem Sinn Armeleutpoesie. Mitgefühl wird unverkennbar erstrebt und geweckt. Aber nur wer sich begnügt, schon lebhaften Anteil am Unglück andrer, vor allem am Leiden des Kindes, überhaupt der Wehrlosen, mit dem Begriff der Tragik zu verknüpfen, kann hier von Tragik reden.

In „Elga" ist das alles, nicht bloß der zäh sich hinziehende Wortausdruck, überwunden. „Elga" ist nicht Armeleutpoesie, „Elga" geht unmittelbar auf Tragik los und begnügt sich nicht mit dem Wachrufen mitleidigen Bangens. Hauptmann hat die Tragik, die sich in Grillparzers Erzählung „Das Kloster von Sendomir" birgt, richtig erfühlt. Ein Mann vergöttert sein Weib. Er hat Grund, sie für treulos zu halten. Er kann seine Befürchtungen nicht zu Ende denken, es würde ihn vernichten oder ihn zu grausamer Tat aufstacheln (tatsächlich gelangt es zu solchem Ende). Schon ist er auf richtiger Spur. Doch Elga versteht es, den Verdacht auf ihre Dienerin Dortka abzulenken. Gleichwohl ist Starschenski tief aufgewühlt; es drängt ihn fort, er will nach Warschau fahren, am Morgen nach der Nacht, die ihm beinahe die Untreue Elgas enthüllt hätte. In solcher Stimmung spricht er mit seiner Mutter Marina. Elga erscheint und stimmt ihn mit einem Schlage um (Auftritt 4):

Elga: Guten Morgen, mein Falke. — Nun? —

Marina: Deinem Gatten ist nicht wohl, Elga.

Elga: Nicht wohl? Laß sehen: kann ihn sein Weib nicht gesund machen? Krank sein ist häßlich. Pfui. Ein kranker Mann, ein häßlicher Mann! — (Sie setzt sich auf seine Kniee und küßt ihn.) Wie? Hab ich nicht recht? — Gelt, nun bist du gesund?

Starschenski: Elga! —

(Er bricht in unterdrücktes, nervöses Schluchzen aus.)

Elga: O! O! Ach! Und was ist mir nun das? Held Starschenski! He, Erlaucht! Weinen will der Held? Der starke Mann weinen, Tränen will er weinen um nichts? Heiße, salzige Tränen. — Warum? — Festige dein Herz, stärke deine Glieder und dann fort mit mir: zu Wagen, zu Pferd, durch den Wald, ins Feld! Frisch und stark muß ein Mann sein! Nicht weichmütig und matt! (Als Starschenski sie glühend umarmt.) So! So! Nun kommt wieder Leben in ihn! Ja, drücke mich, küsse mich! Nimm Leben von mir, ich habe genug für zwei.



Starschenski (verwandelt): Ach, Mutter, richte doch deine alten Augen auf dies Geschöpf: ist sie nicht schön, Mutter? Ist sie nicht wie die Genesung, Mutter, so schön? Schön und mein!

Elga: Wasser verjüngt! Wasser erfrischt und verschönt! Ich bin durch den See geschwommen. Tue wie ich! Da wird alles Kranke von der Seele gespült.

Starschenski: Bleib doch, Mutter! Mir ist wieder frei und gut.

Marina: So ist mir auch, wenn dir frei und gut ist. Doch laß mich jetzt. Ich will zu dem Kinde hinein. Sie muß mich sehen, wenn sie aufwacht. Sie ist es gewohnt.

Starschenski: Gib klein Elga an meiner Statt einen Morgenkuß.

(Marina nickt und entfernt sich.)

Elga (hat sich erhoben und vor Starschenski hingestellt): Steht mir das Kleid?

Starschenski: Ich lieb' dich so sehr! ...

Elga: Sie schwört, es sei das Allerneueste von Paris.

Starschenski (umarmt sie wiederum): Ich liebe dich so! Ich könnte dich töten, so liebe ich dich!

Elga (mit leiser Ungeduld): Wieder drückst du mich so.

Starschenski (hält sie an beiden Armen): Mein Eigentum bist du! Mein Eigentum! Du bist mein kostbares Eigentum! Du bist wie ein Krug! Es gibt kein zweites Gefäß so köstlich wie dich in der weiten Welt und wär' es aus Onyx oder Jaspis geschnitten. Man trinkt daraus den köstlichsten Wein. Nie wird es leer. (Er küßt sie.)

Elga (macht sich los): Dortka kommt.

(Dortka, ein wenig schüchtern, tritt ein. Sie stellt einen großen Strauß Veilchen auf den Tisch, einen kleineren behält sie in der Hand.)

Elga: So. — Stell hierher. — Nun...? Schmücke den Herrn! — Nun...?

Dortka (kniet vor Starschenski und küßt seine Hand): Verzeihung, Herr!

Starschenski (nimmt den kleinen Veilchenstrauß entgegen): Steh auf, es ist gut.

(Der Hausverwalter kommt.)

Der Hausverwalter: Der Wagen steht vor der Tür, Herr.

Starschenski: Ein Wagen? Was für ein Wagen, Timoska?

Der Hausverwalter: Ihr wolltet nach Warschau, Herr.

Elga: Du wolltest nach Warschau?

Starschenski: Ich will es nicht mehr.

Elga (faßt und zieht Timoska am Ohrläppchen): Du bist ein alter Dummkopf, Timoska! Verstehst du mich? Scheinheilig bist du! Warst auch einmal jung! Mißgönnst dem Mädchen sein bißchen Sünde! — Nun laß nur die Pferde angespannt. Wir wollen fahren, der Herr und ich. Komm, Dortka, leg mir den Mantel um.

Das ist psychologische Dichtung im Sinne der Zeit. Einen besonderen Seelenvorgang gilt es vorzuführen oder vielmehr eine jähe Wendung im Leben der Seele. Denn nicht langsam und Schritt für Schritt entwickelt sich eine Wandlung; ein paar Worte Elgas genügen, eigentlich genügt die bloße Tatsache ihrer unwiderstehlichen Persönlichkeit, eine Tatsache, die in dem Wortlaut ihrer Reden sich kaum schon überzeugend ausspricht. Wieder erweist sich, daß, wer Dramen Hauptmanns nur liest, etwas Unzureichendes verspüren mag. Nicht, daß diese Worte von Elga gesprochen werden, nicht, wie sie lauten, entscheidet, sondern nur wie die Schauspielerin diese Worte vorträgt. Auch hier begnügt sich Hauptmann zu bieten, was durch den Darsteller in bannendes Leben umgesetzt werden muß. Wird Elga von einer Schauspielerin gespielt, die nicht fähig ist, durch ihr Wesen und ihre Erscheinung alles, was hier über Elga gesagt und was als die Wirkung ihrer Worte hingestellt wird, völlig glaubhaft zu machen, so scheitert der Auftritt. Seelendramatik, die das Wichtigste dem Schauspieler überläßt, der es kaum darum zu tun ist, das Außerordentliche des Vorgangs auf ungemein scharfe Beobachtung ungewöhnlicher Seelenvorgänge zu stützen. Eine einzige Stelle verrät, daß in der Seele einer Frau, die kraft ihres bannenden Temperaments den ihr entgleitenden, an ihrer Treue zweifelnden Gatten wieder in ihre Netze spinnen will, noch andres waltet als der Wille zu täuschen. Sie hat in der Nacht vorher einem andern gehört; so wird ihr das Übermaß von Leidenschaft, das sie in Starschenski wieder weckt, schwer erträglich. „Mit leiser Ungeduld" spricht sie: „Wieder drückst Du mich so." Nur von dieser Stelle aus offenbart sich, daß noch

andere Wendungen Elgas, wie stark sie auch Starschenski wieder an sie fesseln, ihn tatsächlich von ihr ablenken, ihn, wie man sagt, auf andre Gedanken bringen wollen, ihn zu frischem Lebensgenuß aufrufen, dies Ziel zu erreichen.

Seelendramatik, aber noch etwas grobfädig. Noch lange nicht so wird in die Seele hineingeleuchtet wie in Stücken Arthur Schnitzlers. Allerdings spielt „Elga" in weit zurückliegender Vergangenheit. Auch Schnitzler steigt weniger tief in die Seele seiner Menschen hinein, wenn er nicht ihre Gegenwartwünsche und Gegenwartnöte auf die Bühne stellt. Sein „Zwischenspiel", im selben Jahr erschienen wie „Elga", entwickelt Wirrungen, die überhaupt nur in einer Zeit möglich wurden, wie es die um 1900 war. Ganz frei und losgelöst von aller Überlieferung wollte der Mensch sein Leben neu bestimmen. Nicht etwa in bewußter Vermengung von gut und böse, sondern überzeugt, neue Sittlichkeit müsse hohe Haltung wahren, um alte Sittlichkeit zu überholen. Es geht um den Begriff der Ehe. Zwei Höhenmenschen haben sich miteinander verbunden. Beide sind Künstler, beide Musiker. Sie wollen von Anfang an ihre Ehe nicht dem zeitgemäßen Los des Versandens verfallen lassen. Sie sind entschlossen, ohne Vorwurf an dem Tage wieder auseinanderzugehen, der ihnen verrät, das innere Band, das sie verknüpft, habe sich gelockert. So idealistisch gesinnt war in ihren besten Trägern eine Zeit, die doch nur dem Materialismus altgeheiligte Vorstellung von Ehe opferte. Der Augenblick scheint gekommen zu sein, in dem sich Amadeus und Cäcilie voneinander lösen. Er wie sie fühlt sich zu einem andern Menschen hingezogen. Er ist stärker beteiligt als sie. Er wäre bereit, das einst gefaßte Vorhaben durchzusetzen, Cäcilie preiszugeben und der andern zu gehören. Sie fühlt das; dennoch lockt es sie nicht, den gleichen Weg einzuschlagen, nicht nur, weil sie nicht die Verlassene sein will. Noch ist sie, mag sie das Werben des andern auch nicht unberührt gelassen haben, stark genug innerlich mit Amadeus verbunden, nicht auf ihn verzichten zu wollen. Noch hofft sie, daß auch er nicht an Trennung denkt. Der Auftritt, in dem ihr diese Hoffnung enttäuscht wird, zählt zu den menschlich und künstlerisch wertvollsten Leistungen Schnitzlers. Wesen dieses Auftritts ist, wie auch sonst bei Schnitzler, daß seine Menschen zu feinfühlig sind, um geradeheraus zu sagen, was sie meinen. Nur hinter den Worten läßt sich ahnen, was sie wollen. Und wieder sind diese Menschen feinfühlig genug, ist es vor allem die Frau, um den wahren Sinn des Gesprochenen zu entdecken. Sie entdeckt ihn um so sicherer, weil er ihr alle Befürchtungen bestätigt, ihr sagt, daß Amadeus ihr verloren geht, daß die Möglichkeit, sie zu verlassen, für ihn mehr oder minder beglückend geworden ist. Der Akzent liegt auf dem wechselnden Hin und Her der Worte. Schritt für Schritt, langsam also nur, enthüllt sich für Cäcilie, was sie ahnt, aber doch noch immer nicht glauben möchte. Langsam nur wird es klarer und klarer. Amadeus empfindet diese wachsende Klarheit als Gewinn, Cäcilie als schweres Leid. Einst hatte sie geglaubt, anders als andre ihre Ehe gestalten zu können und zu müssen. Ist sie doch nicht stark genug, im rechten Augenblick die neue Aufgabe zu lösen, die sie sich in dem Bewußtsein gestellt hat, höheres und echteres Menschentum in sich zu tragen als die Mehrzahl? Oder ist dieser Augenblick zu früh gekommen? Notwendigerweise ergibt sich etwas, das in weit echterem Sinn bühnengemäße Tragik bedeutet als der Auftritt aus Hauptmanns „Elga". Das ist bei Schnitzler wirklich ein dauerndes Ringen zweier Menschen miteinander, ein Ringen, das mit jedem Wort neu ansetzt. Gleich dauernder Widerstreit von Willen mit Willen kann in dem Auftritt aus „Elga" schon darum nicht herrschen, weil ja mit einem Schlage hier ein Wille den andern überwindet, Elga mit einer einzigen Gebärde Starschenski sich wieder gefügig gemacht hat.

Aus gleichem Grunde bedeutet der 5. Auftritt des 1. Aufzugs aus dem „Zwischenspiel"



weit unbedingter eine Leistung der Seelenkunst, wie der Impressionismus sie erstrebte. Seitdem Erzählung und Drama auf „Psychologie" ausgingen, seitdem es als künstlerischer Vorzug galt, wenn Handlungsdichtung als „psychologisch" gerühmt wurde, also besonders schon bei Otto Ludwig oder bei den Russen, war langsames Schrittmaß unentbehrlich geworden. Wenn der französische Psychologe Paul Bourget statt von „psychologischer" Erzählung lieber von „analytischer" spricht, so ist Gleiches gemeint. Das Spiel der Seele in den geheimsten Zügen zu erschauen, wird der Vorgang wie unter ein Vergrößerungsglas gelegt. Das wirkt sich wie im Film die Verwertung der Zeitlupe aus. Schnitzlers Auftritt bietet unvergleichlich mehr Abstufungen des Seelenvorgangs als die Szene aus „Elga".

Amadeus: .... Nein, Cäcilie, in der Angst umeinander sollte unsere Liebe nicht enden. Ich halte dich nicht, Cäcilie, wenn es dich anderswohin zieht; — du hast gewußt, daß ich dich niemals halten würde.

Cäcilie: Vielleicht hast du recht, Amadeus. Aber es ist nicht allein aus Stolz, daß du mich leicht entgleiten läßt.

A.: Es ist ja nicht nur aus Liebe, daß du dich noch auf halbem Wege zurückrufen ließest. (Pause. Er beim Fenster.)

C.: Amadeus, wollen wir diese Stunde wirklich durch Bitterkeit entweihen? Wir haben einander doch nichts vorzuwerfen. Wahrheit haben wir einander versprochen, und ich habe mein Wort gehalten bis zu dieser Stunde.

A.: Auch ich hab' es immer getan. Und wenn du es wünschest, kann ich dir auch, was heute zwischen mir und der Gräfin Friederike gesprochen wurde, so getreu berichten wie ich's jedesmal getan. Ich, Cäcilie, würde sogar die Worte wiederfinden.

C. (sieht ihn lang an): Ich weiß genug. (Pause.)

A. (hin und her, fern vor ihr stehen bleibend): Und was nun?

C.: Was nun —? Es trifft sich vielleicht ganz gut, daß die Ferien kommen. Da werden wir, jeder für sich, in Ruhe überlegen können, was nun weiter werden soll.

A.: Es scheint ja beinahe, als hätten wir beide all dies vorausgeahnt. Wir haben nicht einmal gemeinschaftliche Sommerpläne gemacht wie sonst.

C.: Es ist wohl das beste, ich gehe mit dem Buben irgendwohin nach Tirol, an einen stillen Ort ... so wie ihr besprochen habt.

A.: Ja.

C.: Und du? ...

A.: Ich? ... Ich werde mit Albert meine Fußtour unternehmen; ich will wieder einmal im Gebirge herumklettern.

C.: Und dann herniedersteigen in ein schönes Tal — nicht wahr?

A.: Das ... wäre möglich.

C. (herb): Da müßten wir aber vorher — endgültig Abschied nehmen, denn von dorther gibt's kein Zurück.

A.: Natürlich nicht! So wenig es für dich eines gibt.

C.: Für mich ...?

A.: Es könnte ja sein, daß du Lust bekämst ... deine Pläne zu ändern ... nicht mit Marie zusammen zu bleiben ... lieber ungestört — —

C.: Ich ändre meine Pläne nicht. Und du sollst es auch nicht tun.

A.: Wenn du es wünschest —

C.: Ich wünsche es. (Pause.)

A.: Sollte jetzt, mit einem Mal, wirklich die Stunde da sein?

C.: Welche Stunde?

A.: Nun — die wir beide so lang, auch in den schönsten Tagen vorhergesehen, die wir beinahe wie etwas Unausbleibliches erwartet haben?

C.: Sie ist da. Ja. Jetzt wissen wir, daß es vorbei ist.

A.: Vorbei? ...

C.: Ich glaube, wir sprechen die ganze Zeit von nichts anderm.

A.: Ja. Du hast recht. Im Grunde ist es gut, daß es endlich mit klaren Worten ausgesprochen ist. Die Stimmungen der letzten Zeit waren zuweilen etwas bang.

C.: Das wird jetzt jedenfalls besser werden.

A.: Besser ... Warum? ... Nun ja ... du magst recht haben. Mir ist beinah, als fing' es schon jetzt an, besser zu werden. Seltsam ... Man atmet freier.

C.: Ja. Jetzt haben wir eben den Lohn davon, daß wir immer ehrlich gewesen sind, Amadeus. Wie müde wären andre schon in einem solchen Augenblick vor allerlei peinlichen Ausflüchten, mühseligen Beschwichtigungen und kläglich süßen Versöhnungen. Wie feindselig ständen sie sich vielleicht gegenüber in ihrer verspäteten Aufrichtigkeit. Wir zwei, Amadeus, wir werden doch

wenigstens als Freunde voneinander scheiden. (Pause.)

A.: Und unser Bub?

C.: Ist's dir nur um ihn?

A.: Es ist mir um so manches. Wie soll es nun eigentlich werden?

C.: Das sind Dinge, über die wir in den nächsten Tagen ausführlich reden wollen, — eh' wir verreisen. Bis dahin bleibt alles beim alten. So wie es das letzte Jahr gewesen ist, darf es ja bleiben; damit tun wir niemandem ein Unrecht. (Pause.)

Der Expressionismus wandte sich ausdrücklich gegen die „Psychologie" der vorhergehenden Dichtung. Nur wenn Psychologie in dem oben angedeuteten Sinne genommen wird, läßt sich begreifen, daß der Expressionismus grundsätzlich nicht psychologisch ist. Seelenvorgänge spielen auch bei ihm eine Rolle, ebenso fehlt nicht das Ungewöhnliche solcher Seelenvorgänge. Aber all das äußert sich in jähem Ausbruch. Der Expressionismus hat es eilig und arbeitet daher nicht mit einer Zeitlupe. Die Verlangsamung des Schritts, die dem Impressionismus bei der Darlegung eines seelischen Ablaufs unerläßlich war, wollte doch auch den Seelenvorgang verständlicher machen. Der Expressionismus mutet dem Leser ungescheut auch Überraschendstes und Ungewöhnlichstes zu, wendet keinerlei Mühe auf, das Fremde und Ungewohnte durch genaue Analyse begreiflicher werden zu lassen. Überdies erweist sich dies Fremde und Ungewohnte im Expressionismus nicht als Kennzeichen einer besonderen, nur heute und nicht jederzeit möglichen Menschenart. Dem Impressionismus war es wertvoll, die eigenartigen, von ihrer Zeit bedingten Bildungs- und zugleich Verfallmenschen des Augenblicks zu kennzeichnen. Der Expressionismus geht aufs Allgemeinmenschliche, zuweilen auf das Gewöhnlichste und Alltäglichste, daneben freilich auch auf Typen von der Art eines Weltbezwingers aus fernem Osten, eines Timur, oder von der Art eines selbstlosen Menschenbeglückers wie Buddhas und Franziskus' von Assisi. Bleibt er innerhalb des Alltäglichen stehen, so kann er sich mit Menschen begnügen, wie der Frühnaturalismus, also auch die „Familie Selicke", sie brachte. Er wendet aber an die Zeichnung solcher Menschen nicht viel Striche. Ein paar Umrisse genügen ihm. So wird sein Schritt eiliger. Die Bühnenreden schrumpfen auf wenige Worte zusammen. So wortkarg wie in seinen „Menschen" ist, was auf der Bühne gesprochen wird, nicht immer bei Walter Hasenclever. (August Stramm schränkt die Bühnenrede noch mehr ein, beharrt bei unartikulierten Ausrufen, bietet statt des Worts vielfach nur Gebärde.) Als Musterbeispiel diene ein Auftritt (der erste aus dem 4. Akt) der „Menschen" Hasenclevers (1918). Nimmt er nicht ahnungsvoll den Tonfilm vorweg? Bühnenangaben bezeichnen verhältnismäßig ausführlich, was auf der Bühne zu sehen ist, auch begleitende Geräusche. Die Gebärden der einzelnen Personen nehmen mehr Text in Anspruch als die gesprochenen Worte. In vollem Widerspruch zum Naturalismus und Impressionismus wechselt Wirklichkeit mit Traum, anders als in G. Hauptmanns „Hannele". In diesem Ausnahmefall macht Hauptmann die Grenzen nicht stark fühlbar, die von der Wirklichkeit den Traum trennen. Hasenclever verwertet umgekehrt, was vor ihm Reinhard Johannes Sorge in seinem „Bettler" (1912) wohl als erster gewagt hatte, einen steten sehr merklichen Wechsel der Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühnenvorgang. Aus der Enge des Speichers, in dem das Dienstmädchen sein Bett hat, eröffnet sich der Blick auf eine



272. Walter Hasenclever.
Photo Clarence Sinclair Bull



273. Bühnenmodell von Johannes Tralow zum „Bettler"
von Reinhard Johannes Sorge. Aufführung am Kölner Schauspielhaus

beglückende Traumlandschaft. Dann verschwindet die Traumlandschaft, wieder ist alles von dem engen Speicher umgeben, den die flackernde Kerze beleuchtet. Nun wird der Speicher dunkel, wieder ist Landschaft da, aber eine karge und düstre.

Speicher.
Bett. Auf dem Nachttisch die Kerze. Im Hintergrund Wand.

Agathe
öffnet das Kleid, löst die Zöpfe, nimmt Briefpapier, schreibt

Stimme
Feierabend!

Agathe
faltet den Brief, lächelt, nimmt ihn zu sich ins Bett. Die Kerze flackert

Agathe
Geliebter

Poltern an der Tür

Stimme
Schuhe putzen!

Agathe
erschrickt, nimmt den Rock, näht. Lächelt, preßt den Brief an die Lippen, wird nachdenklich, weint. Die Kerze flackert. Der Rock fällt zu Boden

Agathe
schläft ein. Die Wand verschwindet. Eine Landschaft erscheint. Sternenhimmel. Die Kerze erlischt. Sonne und Mond gehen auf.

Alexander
steht am Ende der Landschaft

Agathe
breitet die Arme aus
Komm!

Alexander
geht mitten durch die Landschaft bis an ihr Bett

Agathe
reicht ihm den Brief

Alexander
sitzt an ihrem Bett
Weine nicht!

Agathe
Flieder

Die Bäume blühen

Agathe
Wind weht

Alexander
streichelt sie

Schmetterling!

Die Uhr schlägt

Alexander

Mein Schicksal!

Agathe

Ich folge dir

Alexander
lächelt

Kind!

Ein Stern fällt durch die sonnige Landschaft

Alexander

Alles ist anders

küßt sie. Die Landschaft verschwindet. Die Wand erscheint. Alexander ist fort. Die Kerze geht an.

Agathe
erwacht
Stimme

Aufstehn!

Die Kerze flackert

Agathe

springt aus dem Bett, läuft zum Schrank, nimmt einen künstlichen Zweig heraus, preßt ihn ans Herz.

Frühling!!

Der Speicher wird dunkel

Die Landschaft erscheint wieder, jetzt grau, alltäglich

Alexander

erwacht auf einer Bank, findet den Sack, sieht ihn prüfend an.

Ist das überhaupt noch Seelenvorgang oder bloß Spiegelung typischer Gegensätze im Erleben der Armen? An andrer Stelle der „Menschen" ballt Hasenclever vielleicht noch gewalttätiger das Nacheinander einer Schwurgerichtsverhandlung zusammen. Noch klarer offenbart sich hier, wie durchaus der Expressionismus alle umständliche Nachbildung des wirklichen Lebens aufgegeben hat. Genügt aber, was er bringt, nicht dem Verständnisvollen? Es ist ja nicht schwerbegreiflicher Seelenvorgang vorzutragen, sondern Leid und Unheil, wie es auf Schritt und Tritt im Leben besteht.

Der Expressionismus gibt sich ein andermal auch wortreicher, mag er an die Bühne denken oder erzählen. Doch Wesentliches bleibt sich gleich: Das Verzichten auf eigenwillig besondere Menschenart, also das Typische. Dann das Abrücken vom Wirklichen, sei es, indem es weniger genau wiedergegeben wird, sei es, daß sich neben das Wirkliche die Welt der Phantasie stellt. Am schwersten fällt ins Gewicht, daß der Expressionismus die ausführliche und durch ihre Ausführlichkeit rechtfertigende Nachzeichnung ungewöhnlicher Seelenvorgänge ausschaltet.

Überraschend viel von diesen Zügen des Expressionismus erhält sich auch im neuesten Drama. Es bleibt den Einwänden des Psychologen ebenso ausgesetzt wie die Meisterdramen Schillers. Schiller bannt in ein allerkürzestes Gespräch, was nach den Bräuchen des psychologischen und besonders des impressionistischen Dramas viel Auftritte, ja ganze Aufzüge benötigen würde. Ein rasch vorbeieilender Vorgang der „Maria Stuart" könnte dem seelenerforschenden und seelendeutenden Dichter so viele Hemmnisse in den Weg legen, daß dieser Vorgang allein schon ihm zu einem umfänglichen Drama sich zu erweitern vermöchte. Schiller gleitet über die Hemmnisse hinweg. Solchen eiligeren Schritt haben nicht bloß expressionistische Dramen, auch spätere. Die (bei allen Gegensätzen) unverkennbare Ähnlichkeit mit Schillers Verhalten erweist sich am leichtesten, wenn geschichtliche Ereignisse, wie bei Schiller, Gegenstand der Handlung sind.

Ferdinand Bruckner-Tagger hatte lange Zeit mehr Beziehung zum impressionistischen Seelendrama bewahrt. Mit einem Schlag ging seine „Elisabeth von England" (1930) auf die entgegengesetzte Seite über. In seinen kühnsten Bühnenwagnissen treibt dieses Stück schöpferhaft weiter, was von Sorges „Bettler" und von dessen expressionistischem Gefolge angefangen worden war. Zwei schon örtlich weit von einander entfernte Welten, die Welt



274. „Elisabeth von England". Szenenbild aus der Aufführung des Deutschen Volkstheaters in Wien. Englischer (oben) und spanischer Kronrat (unten) beschließen gleichzeitig den Krieg (Photo Max Fenichel, Wien.)

Elisabeths und die Welt Philipps II., stehen als Gegensätze gleichzeitig nebeneinander auf der Bühne. Was hier und was dort gesprochen oder gesungen wird, tritt in Beziehung zueinander; eine Art musikalischer Verarbeitung zweier gegensätzlicher Themen vollzieht sich. Darüber hinaus hält das Stück etwas von der wortsparenden Eile der Expressionisten fest. Der 6. Auftritt des 2. Aufzuges entwickelt in solchen raschen Schritten die entscheidendste Wandlung der Beziehungen von Elisabeth und Essex. Schon hat Essex die Verschwörung in Gang gebracht, deren Ziel ist, an Stelle Elisabeths einen König auf den Thron Englands zu setzen. Alle Vorbereitungen, Elisabeth gefangen zu nehmen, sind getroffen. Elisabeth ahnt nichts; sie trifft Essex in später Nachtstunde vor dem Fenster ihres Studierzimmers. Seit Tagen hat sie ihn nicht erblickt. Der Glaube beglückt sie, daß er, wie er es wohl sonst auch schon getan hat, zwar grollend ihren Anblick meidet, auf ihre Nähe aber nicht verzichten kann und die Nacht schwärmerisch anbetend unter ihrem Fenster verbringt. Immer noch meint sie, ihn durch ihr Wort beseligen zu können, und merkt kaum, auf wie wenig Widerhall es stößt. Der wahre Sachverhalt enthüllt sich ihr bald. Essex ist ihr bitterster Feind geworden, will sich ihrer Persönlichkeit bemächtigen, bürgt nur gerade noch für ihr Leben, wenn sie keinen Widerstand leistet. Sie scheint überwunden und wehrlos zu sein, aber mit einem Ruck kehrt sie sich gegen ihn und schlägt ihm ins Gesicht. Noch traut er den Vorkehrungen, die er mit den Mitverschworenen getroffen hat. Elisabeth nutzt dies Zögern, um ihm mit einem Ausruf jäh erwachten bittersten Hasses zu entfliehen. Hier endet der Auftritt. Die Flucht gelingt dann wirklich, Essex endet auf dem Schafott. Den weiten Weg von einer Königin, die freudig ihren Günstling wieder in ihren Banden sieht, zu der Elisabeth, die haßvoll den Kampf aufnimmt und den Verschwörern entwischt, hätte der Impressionismus in viel langsamerem Schritte durchmessen. Man denke an Schnitzlers „Zwischenspiel". Was bei Bruckner zu Wort wird, ist bei aller Kürze von starkem dramatischen Leben erfüllt: Das Ringen zweier Menschen miteinander, das jähe Hin und Her von Hoffnung, Empörung, Gewalt und List. Zögern, wie es notwendigerweise bei genauerer Zergliederung eines Seelenvorgangs (auch im „Zwischenspiel") dauernd herrscht, macht sich nur einen Augenblick lang geltend und wirkt sich trotzdem sofort vernichtend aus. Ein Augenblick entscheidet das Schicksal Essex' und Elisabeths.

Außenfront des Schlosses

(Der Kronrat ist dunkel, Leibwache beim Würfeln. Elisabeth auf der Terrasse, bemerkt Essex zuerst, duckt sich und beobachtet ihn. Er versteckt sich schließlich unter der Windung der Terrassentreppe.)

Elisabeth (steigt vorsichtig hinunter, hinter seinem Rücken, leise): Hier steckst du?

Essex (springt auf).

Elisabeth (glücklich): Machst du das jede Nacht? Dann freilich hast du nicht mehr nötig, mir zu schreiben.

Essex (fassungslos): Majestät.

Elisabeth: Der Träumer. Gestern habe ich bis 3 Uhr morgens gelesen, ohne zu ahnen, daß du hier unten steckst.

Essex: Majestät.

Elisabeth: Zittere nicht so, darfst Gloriana sagen.

Essex (mechanisch): Gloriana.

Elisabeth (macht nach): Gloriana. Es klingt anders.

Essex (Ausbruch): Gloriana.

Elisabeth (macht nach): Gloriana. Dieses a.

Essex: Ihr täuscht Euch.

Elisabeth: Du weißt, Leicester hatte mich immer Bess genannt. Das ist viel leichter nachzumachen. Bess — da ist es schon. Bess.

Essex: Ich spiele nicht mehr.

Elisabeth: Wenn du Bess sagst, verspreche ich dir, daß es Krieg gegen Spanien gibt.

Essex: Das ist Eure ganze Weisheit.

Elisabeth (sieht ihn an): Philipp ist meine ganze Weisheit.

Essex: Versucht einen Augenblick ernst zu sein.

Elisabeth (vorsichtig): Ich will's versuchen. (Lauert) Vielleicht gehn wir auf mein Zimmer?

Essex: Jetzt ist es ernst, Ihr ahnt nicht, wie ernst.

Elisabeth: Du scheinst selbst Angst davor zu haben.

Essex: So war noch nie ein Günstling, wie ich jetzt sein werde. (Stellt sich auf die erste Stufe.)

Elisabeth: Was fällt dir ein?

Essex (steht breit): Ich bin kein Günstling.

Elisabeth: Laß mich ins Zimmer gehn.

Essex (unbeweglich): Nur Ihr habt mich zu einem Günstling gemacht. Hände auf den Rücken.

Elisabeth (lacht): Es ist dir gelungen, mich zu erschrecken. Komm ins Zimmer hinauf.

Essex: Hände auf den Rücken.

Elisabeth: So ein Starrkopf. (Gibt vorsichtig die Hände nach hinten.)

Essex (verwirrt): Augen zu.

Elisabeth (schließt die Augen halb).

Essex (Pause).

Elisabeth (lächelt): Du läßt dir Zeit.

Essex (hilflos): Ihr irrt Euch.

Elisabeth (bös): Das sehe ich. Was willst du also?

Essex: Ich nehme Euch hiermit gefangen.

Elisabeth (hat sofort verstanden, leicht): Gefangen?

Essex: Bis Ihr abgedankt habt.

Elisabeth (leicht): Bis ich abdanke. Und dann?

Essex: Wenn Ihr keinen Widerstand leistet, wird Euch nichts geschehn. Dafür verbürge ich mich.

Elisabeth (leicht): Ich wäre dir sehr dankbar. (Schielt nach allen Seiten.)

Essex: Majestät können sich auf mich verlassen.

Elisabeth: Von wem geschehn? Du bist natürlich nicht allein.

Essex: Ich bin nicht allein. Vor dem Tor der Schloßwache stehn fünf Mann, sie kann nicht heraus. Aber sie wird uns gar nicht hören, denn wir gehn alle auf Fußspitzen.

Elisabeth: Wer denn alles?

Essex: Ihr werdet es ja sehn.

Elisabeth: Du läßt mich natürlich nicht hinauf.

Essex: Nur, wenn Ihr mich tötet.

Elisabeth (lacht): Das kann ich doch nicht. (Schlägt ihm plötzlich ins Gesicht und will hinauf.)

Essex (versperrt ihr den Weg): Eher töte ich Euch.

Elisabeth (befreit sich und läuft in den Park): Zu Hilfe.

Essex (sperrt den Weg zur Wache ab): Sie hören Euch nicht.

Elisabeth (tiefer in den Park hinein): Zu Hilfe.

Essex: Damit kommt Ihr nur in die Arme meiner Freunde.

Elisabeth: Immer noch lieber als in die deinen.

Essex: Bleibt stehn, ich flehe Euch an.

Elisabeth: Der Aussatz soll über dich. Der schwarze Tod.

Essex: Sie werden Euch ermorden.

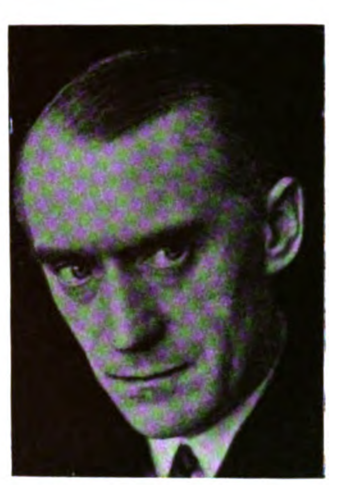
Elisabeth: Die französische Seuche soll dir deine Schönheit zerfressen. (Sie verschwindet.)

Essex (ihr nach): Bleibt stehn.

Neueres Drama macht es auch anders; es scheint dann zuweilen dem Impressionismus wieder näher zu kommen. Der 2. Auftritt des 2. Aufzugs von Leonhard Franks „Karl



275. Ferdinand Bruckner. Photographie



276. Leonhard Frank. Photographie

und Anna" (1929) bietet wie die hier gemusterten Szenen aus „Elga", „Zwischenspiel" und „Elisabeth von England" entscheidende Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib. Lange Zeit hat Karl zusammen mit Annas Gatten in russischer Gefangenschaft verbracht. Richard lebte und webte in der Erinnerung an Anna. Er mußte von ihr sprechen, mußte dem Freund das Letzte und Geheimste verraten, das ihn mit seiner Frau verband. Karl hat Anna nie gesehen, aber aus den Worten Richards gestaltet sich ihm ein so scharf umrissenes Bild Annas, daß er sie nicht nur ganz zu kennen und sie bis ins Kleinste vor sich zu sehen meint, daß er die Niegesehene auch sehnsüchtig liebt. Es glückt Karl zu entfliehen; er tritt vor Anna hin, so erfüllt von dem Gedanken, sie beide gehörten zusammen, daß er nur einen Traum in Wirklichkeit umzusetzen, nicht aber als Betrüger zu handeln meint, wenn er sich ihr als heimgekehrter Richard vorstellt. Sie muß glauben, Richard sei längst gefallen; so hat man es ihr gemeldet. Die bloße Tatsache, daß Richard wieder vor ihr lebendig stehen könnte, bedeutet ihr eine so starke Überraschung, daß daneben die Frage, ob dies wirklich Richard sei oder ein anderer, an Schwergewicht verliert. Kann sie begreifen, daß Richard noch am Leben ist, nachdem sie durch Jahre seinen Tod fest geglaubt hatte, so kann sie auch diesen falschen Richard für den echten halten. Ihre Worte gleiten immer an dem Entscheidenden vorbei. Schon deuten sie auf das endgültige Ergebnis, daß dieser falsche Richard ihr der wahrhaft Geliebte werden wird. Kleists Alkmene, hineinversetzt in das trübe Licht des ausgehenden Weltkriegs. Vor Alkmene tritt ein Amphitryon hin, der die Züge Amphitryons hat und doch ein gesteigerter Amphitryon ist; es ist Jupiter. Steht endlich neben Jupiter-Amphitryon der echte Amphitryon, so entscheidet Alkmenes Gefühl für den falschen; denn neben dem Gott muß ihr der echte als minderwertig erscheinen, als nicht gerecht dem Bild Amphitryons, das ihr im Herzen besteht, seit Jupiter als Amphitryon ihr genaht ist. Auch der falsche Richard ist seelisch dem echten überlegen. Der echte muß den kürzeren ziehen, wenn er neben Karl tritt. Kleist hatte den Ausgang zu bewahren, den der alte Mythos vorschrieb. Er verrät gleichwohl, daß Alkmene in dem echten Amphitryon nie wieder finden wird, was er ihr einst gewesen war. Leonhard Frank zieht aus gleicher Voraussetzung die schlichte Folgerung, daß Anna den echten Richard verläßt, um mit Karl ein neues Leben zu beginnen. So endet das Stück. Der entscheidende Auftritt lautet:

Anna: Arme Frau! (Geht zum Gasherd, schüttet Grieß in den Topf, der auf dem monoton pfeifenden Brenner steht, rührt dabei sehr schnell und ruft, als an der Tür geklopft wird, ohne sich zur Tür zu wenden): Ja! Kommen Sie nur herein! (Rückt dabei den Topf vom Feuer, wendet sich jetzt zur Tür.)

Karl (in der Hand ein in durchnäßtes Zeitungspapier gewickeltes und mit einem Riemen umschnalltes Bündel, tritt ein, bleibt bei der Tür stehen, in Haltung und Blick ungeheure Spannung, die sich in Ergriffenheit und Freude wandelt, als decke sich die Erscheinung der wirklichen Anna ganz und gar mit dem Bilde, das er von ihr im Innern trägt): Anna!

Anna (ängstlich, blickt Karl stumm fragend an).

Karl (in heißer Freude): Anna! ... Anna! Erkennst du mich?

Anna (angesichts seiner Freude frei von Angst. Neugierig): Wer sind Sie?

Karl (legt sein Bündel auf den Stuhl neben der Tür): Der Gasbrenner pfeift immer noch. Das wollt ich damals richten. Einen Tag vor Kriegsausbruch. Aber dann ging's fort.

Anna (Verwirrung fliegt über sie hin. Sie dreht den Gashahn ab, ohne den Blick von Karl wegzuwenden. Das monotone Pfeifen endet.)

Karl: Erinnerst du dich?

Anna (in großer Verwirrung): Das hat ... ja, davon wurde damals gesprochen.

Karl: Hast mich also nicht erkannt?

Anna (macht einen Schritt zum Tisch): Wer sind Sie denn?

Karl (nach einer Pause, mit vor Erregung bebenden Lippen): Richard.

Anna (mit einem Schritt zurück, Hand auf den Tisch gestützt): Mein Mann? ... Sie sind doch nicht mein Mann.

Karl (beschwörend): Anna! (Erschüttert und leise): Nun, Anna, glaubst du mir nicht? ... Und ich hätte dich ganz von ferne, im Gewühl der Straße hätte ich dich gleich erkannt. Hab mich über alle Maßen gesehnt nach dir. (Nimmt sein Bündel vom Stuhl, balanziert den Stuhl auf einem Bein.) Die Stühle muß ich ablaugen und frisch streichen ... Ich hab dir schon damals gesagt, daß die Farbe nicht lang halten wird.

Anna (starrt aus weit offenen Augen, lauscht mit jeder Fiber).

Karl: Hab doch auch gleich einen Topf voll Ölfarbe gekauft ... Ist sie noch da?

Anna (wie hypnotisiert): Die Farbe ist noch da.

Karl: Wird aber eingetrocknet sein ... Vier Jahre! Nun, Anna, meine Anna!

Anna: Heiliger Himmel! Sie sind doch nicht mein Mann. Mein Mann ist doch ... (Geht schnell zur Kommode, reißt die Schublade auf, wühlt suchend darin, kommt mit der Postkarte von der Militärbehörde und reicht sie Karl.) So lange schon! Vier Jahre! Mein Mann ist ja schon vier Jahre tot!

Karl (blickt Anna erst mit brennend freudigem Lächeln an, liest die Karte noch nicht, schüttelt leise den Kopf, liest): ... Gefallen am 4. September 1914. (Wendet die Karte um.) ... Bezirkskommando. (Wendet sie wieder um, liest noch einmal): Gefallen am 4. September 1914. (Blickt auf, hebt dabei lächelnd beide Hände.) Das stimmt nicht ... Also, Anna, das stimmt nicht. Da hast du eine falsche Nachricht bekommen. (Macht einen Schritt auf Anna zu, nimmt ihre Hand. Mit tiefer Zärtlichkeit:) Was die dir da geschrieben haben!

Anna (im Gesicht die Wahnsinnshoffnung einer Frau, die kurz nach dem Tode des Lebensgefährten glauben kann, der Geliebte werde ins Zimmer treten wie immer): Nicht gefallen?

Karl: Kannst mir schon glauben, Anna, meine Anna! ... Bin dir halt doch vielleicht so ein bißchen fremd. Vier Jahre können einen schon verändern, vier Jahre Krieg.

Anna (berührt von der Wahrhaftigkeit seines Gefühls, legt die Hände auf der Brust übereinander): Ganz fremd ... Sie sind mir nicht fremd. Haben wir einander ...? Vielleicht haben wir einander gesehen. Einmal wo. (Läßt dabei die Hände sinken.)

Karl: So ... So hab ich dich gesehen. Du hast gewartet, in einer Allee. Hast auf mich gewartet. Es war so gegen Abend. Nur du! Ganz ruhig warst du. Es war so, als wüßtest du, daß ich komme.

Anna: Wann war das?

Karl (leise lächelnd): Da war ich noch in Kriegsgefangenschaft. Weit da oben zwischen Europa und Asien ... Glaubst du mir jetzt?

Anna: Ja. Aber warum sagen Sie, Sie seien mein Mann? Warum sagen Sie das? Sie sind doch nicht ... Ich hab solche Angst ... Sie sind doch nicht mein Mann. Heiliger Himmel, mein Mann ist tot. Sicher, der ist tot.

Karl (beschwörend): Aber Anna! (Ruhig:) Hast Glück gehabt. Es soll ja so manches Mal vorkommen, daß einer wiederkehrt, von dem's geheißen hat, er sei gefallen, wenn's auch eine Seltenheit ist. (Nimmt wieder ihre Hand.) Hast Glück gehabt. (Freudig:) Anna, wir haben Glück gehabt.

Anna (von Hoffnung berührt, will ihre Hand aus seiner ziehen, läßt sie ihm dann doch noch): Das wäre ja zu ... das wäre zu groß.

Karl: Aber fühlst du denn nicht, Anna, fühlst du denn nicht? ... Magst mich nicht?

Anna (nimmt ihre Hand zurück): Denken ... Ich darf da gar nicht denken.

Karl (in tiefer wahrhaftiger Liebe): Und ich sah in den vier Jahren doch nur dich auf der Welt ... Bist meine Anna, meine Frau.

Das Stück dramatisiert eine Novelle Leonhard Franks. Sie entwickelt die seelischen Voraussetzungen und ihre Ergebnisse ausführlicher als das Stück. Schon deshalb gibt das

Stück viel Psychologisches auf. Der Augenblick der ersten Begegnung Annas und Karls hätte psychologischer, also auch impressionistischer Dramatik reichen Anlaß gegeben, das allmähliche Werden der Liebe Annas zu Karl, die Hemmungen, die sich dabei einstellen und deren Überwindung Zug für Zug kenntlich zu machen. Frank verzichtet darauf. Sehr schnell ist Anna da angelangt, wo sie bis zuletzt stehen bleibt, verrät sie, wie das Ganze enden wird. Kaum kann von einem dramatischen Ringen Karls mit Anna die Rede sein. Das rückt weit ab sogar von dem Auftritt aus Bruckners „Elisabeth". Eher ließe sich an den Auftritt aus „Elga" denken, der gleichfalls nicht allmählichen Wandel der Seelenstimmung bringt. Dagegen meldet sich in andrem Sinne an, was über den Impressionismus auch Hauptmanns hinausweist: Die mächtige Erweiterung des Stoffes der Dichtung durch den Weltkrieg. Wer hätte um 1900 auch nur von ferne an Möglichkeiten gedacht, wie sie in „Karl und Anna" sich als notwendiges Ergebnis der Zeit vorstellen? Übermächtig wirkt solches kriegbedingte Erleben neben allem, was der Impressionismus über Leid und Freude im Zusammentreffen von Mann und Weib zu sagen hatte. Arm an bewegtem Leben erscheint seit 1914 eine Zeit, die sich mit der Seelenpein eines Amadeus und einer Cäcilie auseinandersetzen konnte. Sie ahnte nichts von der tiefaufwühlenden Erschütterung, die in das Schicksal der Menschen ein weltgeschichtlicher Vorgang bringen kann. Darum kümmerte sie sich auch nicht um Weltgeschichte, trug sich dagegen mit Sorgen, die unserer Gegenwart für geringfügig gelten können. Vergißt man heute doch gern, wieviel echte Seelenbildung nötig war, Erlebnisse, wie Amadeus und Cäcilie sie erfahren, in ihrer ganzen Schmerzlichkeit zu erfühlen. Weltgeschichtliches Leid läßt solche Seelenbildung vergessen, sie fast wie etwas Zweckloses empfinden. Aber es erlöst die Menschen von Hemmungen, die mit ihr untrennbar verknüpft bleiben. Es lehrt die Menschen sich in höherem Sinn fassen. Diesen Schritt zum weltgeschichtlichen Lebensgefühl tat schon der Expressionismus.

Dem Expressionismus verwandter ist Franks Drama noch von andrer Seite, mag es auf den ersten Blick auch scheinen, als treffe es an dieser Stelle mit Schnitzlers Haltung überein. Auch Franks Menschen verhüllen, was sie meinen. Hinter ihren Worten bleibt die eigentliche Absicht versteckt. In dem schwerwiegenden entscheidungsträchtigen Augenblicke sagt weder Karl noch Anna eindeutig, wie sie beide es meinen. Doch sie können es nicht sagen, während Schnitzlers Menschen es nicht sagen wollen. Bewußte Kunst des Andeutens, das, auch um den andern zu schonen, Wesentliches verschweigt, waltet bei Schnitzler. Es ist eine Leistung geschulten Verstandes, bleibt etwas Rationales. Karl und Anna sind viel irrationaler veranlagt, verfügen nicht über eine hohe und durchgeistigte Seelenbildung, die sie zu solcher Kunst des Sprechens reif machte. Sie verschweigen viel, weil es ihnen nicht ganz bewußt geworden ist. Den Lebenskünstlern Schnitzlers treten bei Frank naivere Menschen entgegen, mögen jene wie diese nur auf Umwegen verraten, was in ihnen vorgeht. Den Schritt vom Rationalismus zum Irrationalismus machte der Expressionismus grundsätzlich. Zwar gibt er sich als Anwalt des Geists. Das Wort „Geist" ist vieldeutig genug, um diesen einen Anspruch des Expressionismus mißverständlich zu machen. Geist wandte sich im Expressionismus gegen Materie, der Geist des Menschen sollte vom Körper wieder unabhängiger werden, aber dieser Geist blieb sich der Macht des Unbewußten im Menschen bewußt und legte den Ton auf Seelenvorgänge, die sich gegen verstandesmäßiges Berechnen wehren. Ebendeshalb berief der Expressionismus sich auf Bergson und konnte sich mit gleichem Recht auf Husserl berufen. Die Ekstase, die der Expressionismus liebte und in die er sich mit Willen hineintragen ließ, hätte sich mit kühler Verstandeserwägung nie begnügen können. Um so mehr herrscht solche Erwägung in den





277. Szenenbild einer Aufführung von Leonhard Franks „Karl und Anna" im Stadttheater Aachen. 1929 (Phot. Preim.)

zweifelsüchtigen Beobachtern aus impressionistischer Welt. Einst vertrat unter der Führung Hamanns und Herders der Sturm und Drang irrationale Weltschau gegen das Verstandestum der Aufklärung. Wie Aufklärer, die das Letzte doch nicht ahnten, mochten die Impressionisten dem Expressionismus erscheinen. Das war ungerecht und unterschätzte nicht am wenigsten das Verhältnis zur Welt, das in Persönlichkeiten von Hofmannsthals Art bestand. (Nicht er allein unter seinen nächsten Zeit- und Dichtgenossen blieb sich der Unzulänglichkeit des menschlichen Verstandes bewußt und deutete auf Rätsel hin, die dem Verstand unlösbar bleiben.) Doch beweist ein Vergleich von Hofmannsthals Versen mit der Lyrik des Expressionismus, wieviel Wissen vom Leben bei Hofmannsthal besteht, wieviel Scharfblick und wieviel Ausdrucksfähigkeit schon der junge Hofmannsthal für versteckte Gefühle und Wünsche, für geheimstes Sinnen des Menschen besitzt, während neben ihm die expressionistischen Lyriker sich mit Andeuten begnügen, als ob sie naivere Menschen wären, unfähig, ihr Meinen in scharf umrissene Begriffe umzuwandeln. Was ihnen an begrifflicher Schärfe des Ausdrucks mangelt, ersetzen sie durch die Wucht des Ausdrucks.

Das schlichtere Menschentum Annas und Karls, schlichter als das eines Amadeus und einer Cäcilie, bleibt dem Expressionismus näher. Dennoch sind Karl und Anna nicht expressionistische Gestalten, sie sind weit weniger bloße Typen. Der Unterschied wird sofort greifbar, wenn bühnengemäße Darstellung zu leisten ist. Expressionistische Gestalten auf die Bühne versetzen zu können, mußten Schauspieler wie Spielleiter gründlich umlernen. Wesentliches der bestehenden Bühnenkunst war aufzugeben. Sie ging auf Individualisierung aus. Dem Expressionismus genügte ein minder persönliches Verhalten, eine fast stehende Gebärde,

die etwas posenhafte Haltung eines Künders machtvoller Worte. Nichts weniger als leicht war es für den Schauspieler, die Gebärden kulturhafter Selbstzucht abzutun und den herrischen Ton des anklagenden Propheten an ihre Stelle zu setzen. Mehr Können jedoch forderte von ihm der Impressionismus, zunächst Verzicht auf Schablone, während der Expressionismus, aufs Typische gerichtet, zur Not auch mit Schablone auskommen konnte. Das mag immer einen Kulturabstieg bezeichnen. Er überhob den Schauspieler der schweren Pflicht, die Leistung des Dichters aus Eigenem zu ergänzen. Beanspruchte Gerhart Hauptmann das, etwas von solchem Anspruch besteht auch in „Karl und Anna", fühlbar in der Frau, noch unbedingter im Mann. Den angeführten Auftritt muß der Darsteller Karls leisten können, oder alles verpufft. Er muß den Zuschauer überzeugen, daß er es ehrlich meint, daß er nicht wissentlicher Betrüger ist, daß ein übermächtiges Gefühl ihn zwingt, so und nicht anders zu handeln und zu sprechen. Karl weiß durch Richard Kleines und Kleinstes aus dem Leben, das mit Richard vor dem Krieg Anna geführt hat. Dies Wissen macht Karl vom ersten Augenblick an geltend, als ob er mit berechnender Klugheit Unwahrem den Schein der Wahrheit geben wollte. Er stellt fest, daß der Gasbrenner immer noch pfeift, daß die Stühle, die er damals frisch streichen wollte, noch immer nicht gestrichen sind. Vom Pfeifen des Gasbrenners und den ungestrichenen Stühlen weiß Karl nur durch Richard. Wenn er dies Wissen jetzt ausspielt, sich als den echten Richard auszuweisen, so kann nur die Darstellung den Eindruck bewußten Betruges ausschalten. Es bedarf einer Dämonie, der nicht jeder Schauspieler gewachsen ist. Wie von einer höhern Macht beseelt, hat Karl die gefährlichen Worte vorzutragen, von einer Macht, die ihm in diesem Augenblick Lüge wie heiligste Wahrheit erscheinen läßt. Hat der Impressionismus jemals eine so schwere Aufgabe der Bühne gestellt, ist nicht erst durch den Expressionismus dämonische Besessenheit wieder in die Dichtung hineingeführt worden? Allerdings mutete der Expressionismus dem Schauspieler nicht zu, Dämonie mitten im Umkreis mehr oder minder treu beobachteten Lebens zu bewähren. Entweder trug bei ihm Dämonie das ganze Stück und jeden Darsteller oder es folgten aufeinander in jäher Wendung Vorgänge von naturalistischer Lebensnähe und ekstatische Ausbrüche der Dämonie, gerechtfertigt durch die expressionistische Neigung, dauernd die Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühne wechseln zu lassen.

5. Expressionismus

In dem Kampfwort „Expressionismus" fand sich viel Gegensätzliches zusammen, auch Unruh wurde mitgerechnet. Er selbst machte sich schon im „Platz" über expressionistische Ausdrucksweise lustig. War es unbedingt nötig, im Dienste neugewonnener Knappheit der Sprache den Artikel auch dann wegzulassen, wenn es deutscher Redeweise durchaus widersprach? (Schrieben wirklich die Verfechter dieser längst wieder vergessenen Mode zuerst alle Artikel wie jeder andre Deutsche hin und strichen sie nur hinterdrein aus?) Unruh verspottete auch solche Artikelarmut. Mit dem Wesen des Expressionismus verbindet indes viel Unruhs Sprache, überhaupt seine Bühnenkunst. Starke Dynamik herrscht bei ihm, stark genug, um für feinabschattende Seelenzeichnung wenig Raum übrig zu lassen. Mag neueste Leistung Unruhs das Leben in seinen Abstufungen besser kenntlich machen, so liebt sein Drama schon vor dem Beginn des Expressionismus eine betont überpersönliche Form des Worts und der Gebärde. Wie persönlich vielgestaltiges Leben und vereinheitlichende, fast — im Sinne Goethes — manierhaft sich aufdrängende Form stehen sich Impressionismus und Expressionismus gegenüber. Das Barockhafte des Expressionismus erweist sich auch an dieser

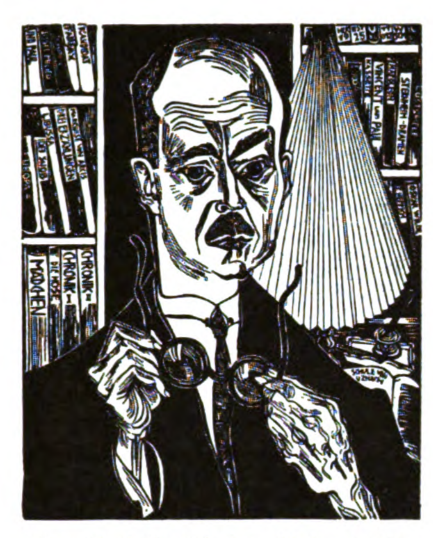


Stelle; gleich der Barockkunst läßt er dem Persönlichen nicht sein Eigengesetz, sondern unterwirft es einer seelisch gesteigerten ekstatischen oder, wie man es gern nannte, „steilen" Dauerhaltung. Unruhs „Geschlecht" ersteigt in solcher Richtung die Höhe, gibt den Trägern der Handlung dadurch etwas Monumentales, jedenfalls Überlebensgroßes. Das dient nicht immer dem dramatischen Fortgang. Anders als bei Stramm und Hasenclever, hat der Darsteller hier längere Reden vorzutragen. Um so mehr fällt auf, daß in diesen Reden sich wenig entwickelt. Rede wie Gegenrede bedingt nicht mehr oder minder raschen Fortschritt der Handlung. Seite folgt auf Seite, ohne daß die Handlung einen Schritt tut. Bis dann endlich mit raschem Ruck eine Wendung sich vollzieht und den Gang der Handlung fördert. Ist indes nicht auch, verglichen mit den Auftritten aus dem „Zwischenspiel" oder aus „Elisabeth von England", die Szene aus Hasenclevers „Menschen" handlungsarm, mehr Abbild von etwas Dauerndem als ein Fortschreiten? Nur die geringe Anzahl der gesprochenen Worte kann über diesen Eindruck wegtäuschen.

In Unruhs „Louis Ferdinand" ist, was gesprochen wird, ausführlich genug, um dies lange Verweilen an einer Stelle kenntlicher zu machen. Es bleibt bei Unruh bestehen. Am Anfang des 2. Aufzugs seines „Bonaparte" (1927) sind Napoleon und Josephine zusammen auf der Bühne. Was sie sagen, führt das Ganze nicht weiter. Wieder eine Auseinandersetzung zwischen Mann und Weib, bedeutsam für das Stück, doch nicht so bedeutsam für den Gang der Handlung wie die Auftritte aus dem „Zwischenspiel" und aus „Elisabeth von England". Die beiden reden dauernd aneinander vorbei, als ob besonders Josephine nicht hören wollte, was Bonaparte ihr leidenschaftlich vorträgt, als ob sie es abwehrte. Die Glut, die ihn erfüllt, läuft vergeblich Sturm gegen ihre spottfrohe Kühle. Expressionistische Dynamik herrscht in seinen Worten. Sie wird noch fühlbarer durch das Gegenspiel. Bestehen aber bleibt auch hier der Eindruck eines dauernden Tretens auf derselben Stelle. Allein zugleich waltet im Wort ein Schrittmaß größter Eile. Es ist für Unruhs Bühnenausdruck vielleicht das Bezeichnendste. Rechte Spielleitung wahrt dies Schrittmaß, wenn Unruh darzustellen ist. Seine Menschen sind, wie hier Bonaparte, so erfüllt von ihrem Begehren, Zielen und Trachten, daß sie es nur in übersteigerter Rede vorbringen und im Bewußtsein, doch nie ganz sagen zu können, was sie sagen möchten, unfähig, in Worte umzusetzen, was ihr übervolles Herz fordert. Sätze bleiben unbeendet, Gedankenpunkte schließen sie ab, zuweilen noch häufiger als in diesem Auftritt, wenn Gleiches auf Gleiches stößt und nicht Bonaparte einer aalglatt ihm entschlüpfenden Josephine gegenübersteht, sondern zwei einander verwandtere Persönlichkeiten Worte tauschen.

Unruh benötigt immer längere Rede als Hasenclever in den „Menschen" oder gar als Stramm. (Hasenclever freilich ist nicht erst nach dem Ende des Expressionismus zu mehr Wortfülle gelangt.) Ein Wortsparer bleibt Unruh dennoch, ist es schon in seinem Erstling, den „Offizieren". Nur vereinzelt nimmt „Vor der Entscheidung" die strömende Rede von Schillers beschwingter Sprache auf. Der Ausruf beherrscht sonst bei Unruh einen guten Teil des Gesprächs, ein Ausruf, dessen Wesen sich völlig scheidet von Verwandtem im Frühnaturalismus. Bei Holz und Schlaf, auch in Gerhart Hauptmanns Anfängen werden die unartikulierten Laute, die einer in gelockertem Alltagsbrauch statt geordneter Rede ertönen läßt, um der Lebensnähe willen übernommen. Die Ausrufsprache des Expressionismus hat eine ganz andere Dynamik, lockert nicht, sondern schreit. Als Karl Sternheim mit Stücken wie „Die Hose" oder „Bürger Schippel" auf der Bühne seinen Kampf gegen den Zeitphilister eröffnete, wurde das Gespräch zu einem wechselseitigen Sichanschreien. Es blieb bis zuletzt im Umkreis des Alltagslebens, überschritt diesen Umkreis nicht so beträchtlich wie Unruhs und andrer Bedürfnis, an die Stelle des Lebens Monumentalität zu setzen. Sternheim hatte ja nur den geistig beengten Bürger der Zeit in ironisches Licht hineinzustellen oder das Gegenspiel, den Mann und die Frau, die unter den Lebensgewohnheiten dieses Bürgers litten. Georg Kaiser wandte sich von solcher Kunst satirischer scharfer Umrisse zu einer Tönung, die an





278. Carl Sternheim. Holzschnitt von Felix Müller

Wedekind sich anschloß und über ihn hinausging, minder gewillt als Sternheim, im Kreis der Wirklichkeit zu beharren, desto eifriger bestrebt, starke Spannung zu erwirken. Hasenclevers ,,Sohn" hatte noch unbedenklicher Bräuche Wedekinds weitergetrieben.

Besser noch käme die Vielgestaltigkeit expressionistischer Bühnensprache zur Geltung, wenn abermals ganze Stellen aus Werken der einzelnen Dichter nebeneinandergelegt würden. Welche Gegensätze innerhalb des expressionistischen Wortausdrucks bestanden, ist rascher und einfacher an lyrischer Dichtung zu erweisen. Werfel gibt deutscher Lyrik ein neues Antlitz und beharrt dennoch bei einer Wort- und Versgestaltung, die kaum befremdend wirkte, als seine Gedichte neu waren und um ihres Inhalts willen wie etwas Unmögliches abgelehnt wurden. Johannes R. Becher gab sich viel ungewöhnlicher. Zuweilen schreien seine Gedichte nur Ausruf nach Ausruf uns zu, wie überwältigt von unstillbarem Durst, einer entmenschten Welt schwerste Vorwürfe entgegenzuhalten. Im Umkreis von Herwarth Waldens ,,Sturm" ging es noch weiter, wurde der Versuch, Sätze zu bilden, völlig aufgegeben. Sonderlichkeiten der Druckgestaltung kamen hinzu; man kümmerte sich nicht um die Tatsache, daß Dichtung zunächst dem Ohr und nicht dem Auge sich vorstellen will. Solcher Expressionismus grundsätzlich grammatisch unverbundener Wortfolge rückte von überkommener Dichtung am entschiedensten ab. Nicht einmal Groteske hatte sich bisher Verwandtes gegönnt. Das bedeutete den stärksten Widerspruch gegen Stefan Georges strenggeformte Sprache. Gleichwohl wurde manches als expressionistisch anerkannt, was in Gestaltung lyrischer Verse merklich mit Stefan George verbunden blieb. Der Gang von Georges Versen ist eigenwillig genug, um noch leicht erkennbar zu bleiben, auch wenn ein ganz andres Ethos den Vers erfüllt. Georg Heym ist im Stoff seiner Gebilde unbedingter Widerpart Georges. Grauenerweckendes, ja Ekelerregendes ballt sich bei ihm zu schauerlichen Gesichten zusammen. Das ist wiederum Neuaufleben der Barockkunst des 17. Jahrhunderts, nur sachlicher, nicht bedingt von dem Wunsch, durch solche Greuelbilder sittlich auf den Menschen zu wirken. Überhaupt besteht in Heyms Dichtung fast nichts von dem Bedürfnis des Expressionismus, die Menschen zu neuer Geistigkeit zu wecken. Umgekehrt ist Theodor Däubler bewußter Vorkämpfer einer Durchgeistigung, die den Materialismus überwinden soll. In Verse, die zuweilen klingen, als ob sie von George stammten, bannt Däubler seine überreich bewegten Bilder der sichtbaren Welt, besonders gern der Welt bildender Kunst. Mit Lessing zu sprechen, wandelt sich hier dauernd Koexistentes in Sukzessives um, das Schauen löst sich auf in wallende und zitternde Bewegtheit. Ein Rausch erfüllt den Dichter und wirkt berauschend.



279. Georg Kaiser. Zeichnung von Rudolf Großmann

Er schenkt Gesichte, die das Werden und die Zukunft der Welt enthüllen. Ein Mythos

Umfang acht Seiten — Einzelbezug 10 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag: Berlin-Halensee, Katharinenstrasse 5 / Fernsprecher Amt Wilmersdorf 3524 / Anzeigen-Annahme Hannover Artilleriestr 15 und Berlin W 35 Potsdamerstr. 111	Herausgeber und Schriftleiter: HERWARTH WALDEN	Vierteljahresbezug 1,25 Mark / Halbjahresbezug 2,50 Mark / Jahresbezug 5,00 Mark / bei freier Zustellung / Insertionspreis für die fünfgespaltene Nonpareillezeile 60 Pfennig

JAHRGANG 1910 — BERLIN / DONNERSTAG DEN 22. DEZEMBER 1910 / HANNOVER — NUMMER 43

INHALT: ALFRED MOMBERT: Still ist es, still! / LUDWIG SPEIDEL: Alte Mädchen / PAUL SCHEERBART: Der Kaiser von Utopia / FRIEDRICH KURT BENNDORF: Vom lyrischen Idom / HEINRICH EDUARD JACOB: Die Sommernacht / KURT HILLER: Der Eth / ERICH UNGER: Die Geheimmen / T: „Bücher zu Geschenkzwecken“ / K. H: Fliegenklappe / Beachtenswerte Bücher / OSKAR KOKOSCHKA: Zeichnung



Geburt Christi Zeichnung von Oskar Kokoschka

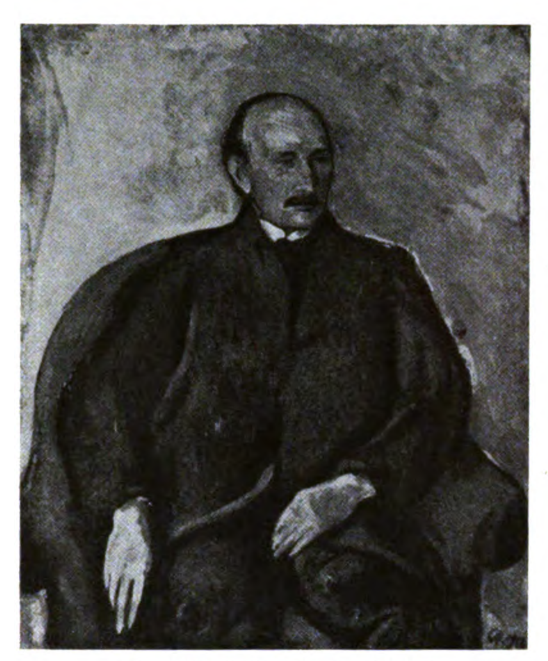
280. Kopfseite einer Nummer des „Sturm“. I. Jahrgang

von kühnen Maßen ist Gegenstand des Epos Däublers „Das Nordlicht“ aus der Frühzeit des Expressionismus. Wie einst die Schöpfer des deutschen Idealismus, in engem Anschluß an ein Lieblingssymbol der deutschen Romantik läßt Däubler die Welt zu endgültigem Sieg des Geistes emporsteigen, und zwar zur Erlösung durch den Geist der Liebe des Menschen zum Menschen. Das vielmißbrauchte Wort „kosmisch“ gilt wie von Däublers Weltschau auch von der Dichtung Alfred Momberts, des Symbolisten. Nur wenig älter, trat er weit früher hervor. Bei aller Weite seiner Weltbetrachtung blieb Mombert auch später dem Jenseits ferner als Däubler und vor allem dem Mitleidsevangelium des Expressionismus. Als rechter Träger des Monismus vom Ausgang des 19. Jahrhunderts machte er an den Grenzen des Diesseits halt, wenngleich er fortschreitend dem ekstatischen Wortausdruck der Expressionisten sich näherte.

Gegensätze bestehen auch innerhalb expressionistischer Weltschau. Sie zwingen zu gegensätzlichem Ausdruck. Hermann Pongs versuchte, den Wechsel von Geistesgehalt wie von künstlerischer Gestalt in expressionistischer Dichtung begrifflich festzulegen. Er nahm die mannigfaltige Ausdrucksweise des Expressionismus von der Seite ihrer Bildhaftigkeit. Mochte das einengend wirken, so gestattete es gleichwohl, den Finger auf Entscheidendes zu legen und gegensätzliche Möglichkeiten der Wortkunst ins Auge zu fassen, die für die gesamte Haltung eines Dichters und seiner Dichtungen hohe Bedeutung besitzen.

Pongs stellt dem aktiv-dynamischen Expressionismus einen aktiv-idealistischen gegenüber. Vertritt Unruhs „Geschlecht“ die zweite Art, so setzt sich das Dynamische bei Georg Heym, Edschmid, Johannes R. Becher und Ernst Stadler durch. Idealistisch müht sich (nach Pongs) Unruh, den Abstraktionen seines neuen Weltgefühls durch Metaphorik Blut zu geben. Im Gegensatz zu Kleist, dessen Bilder sich zu einem umfänglichen Mythus ausgestalten, begnügt sich Unruh, noch wenn er mythische Gestaltgebilde schafft, mit kurzen, packenden Dämonisierungen: „Ich greif' dem Massenwahn in seine Zähne und schleudere seine Tatzen vom Genick.“ Der dynamische Expressionismus Heyms gelangt hingegen wieder wie Kleist zu umfangreicher Mythenbildung. So bannt Heyms Gedicht „Krieg“ Grauen vor dem Chaos der Zukunft in eine Gestalt; mit der Deutlichkeit seherhafter Schau ist sie geformt. Das setzt ein:

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmrung steht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.



281. Alfred Mombert. Bildnis von Carl Hofer
(Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim.)



282. Theodor Däubler. Bildnis von Otto Dix
(Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin W 35.)

Grauenvoller und immer grauenvoller enthüllt sich in solcher Mythik das Bild des Kriegs. Edschmid läßt das Metaphorische vollends hinter die Dynamik zurücktreten: „Im zehnten Jahre rollten alle tatarischen Heere im Halbkreis aus den vier Winden gegen Samarkand zurück. Die Stadt schaukelte, wie sie nacheinander antrabten . . . sie kamen in einem langen Brausen, der Schnee vor ihnen schmolz auf Stunden." Auf Entwertung der Metapher deutet bei Edschmid auch die „Verquirlung der Bildbezirke", wie Pongs das nennt: „Die Wage der Hüfte wiegte über dem Springbrunn der beiden Schenkel und den tanzenden Feigen deiner Knie . . . Wind überstürzte dich, tödlich schöne Säule jüdischen Fleisches." Augenblicklicher Wortrausch verdrängt gültigen Bildgehalt. Bechers Dynamik schreitet weiter zu einem geschwellten Nominalstil, dem die Freiheit der metaphorischen Sinnesbeziehungen unerschöpfliche Abschattungsmöglichkeiten gibt. In seiner Hymne auf Rosa Luxemburg heißt es: „Auffüllend dich rings mit Strophen aus Oliven. Tränen Mäander umwandere dich! Stern-Genächte dir schlagend als Mantel um, Durchwachsen von Astbahnen hymnischen Scharlachbluts . . ."

Bei Liliencron war dichterische Intensität noch naiv-mitschwingendes Eingehen in die Bewegung des realen Außenlebens geblieben:

An die Pferde! Fertig! Schnell
Klebt der Sporn am Bügel.
Zügel fest, Fanfarenruf,
Donnernd schwabbt der Rasen;
Bald sind wir mit flüchtgem Huf
An den Feind geblasen.

Den Expressionismus erfüllt umgekehrt inneres „rasendes Leben"; seherhaft schafft er sich Raum für dies Leben in einer eigenen Welt, spielt zugleich das gefährdete Menschliche gegen alles Weltgeschehen aus. Der Weltkrieg vertieft dies Gefühl noch. Schon bei Ernst Stadler kann es lauten: „Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen." Becher gelangt vollends zu der Wortfolge: „Arbeiter! Tönend in den Krieg verfrachtet. Moränen der Armeen eingeschirrt." Zu chaotischer Metaphorik steigert sich das in Bechers Gedicht „Höhe 61"; die Hyperbeln alter Barockdichtung klingen an.

Entwertete expressionistische Dynamik die Metapher, so nahm Karl Sternheim schlechtweg den Kampf gegen die Metapher auf. Er vertritt politischen Expressionismus, daher ist ihm Metapher nur uneigentlicher, d. h. unverantwortlicher, den Problemen ausweichender Ausdruck. Seine Metaphern begnügen sich, ein maschinelles Weltbild aufzuprägen, sind nicht Gefühlsmetaphern, die aus schöpferischer Be-



283. Titel der Gedichtsammlung ,,Söhne" von Gottfried Benn. Holzschnitt von Ludwig Meidner



284. Titel eines Gedichtbandes von Georg Heym. Holzschnitt von Ernst Ludwig Kirchner
Kurt Wolff Verlag, München

gegnung von Welt und Ich intuitiv aufsteigen. Auf der andern Seite gelangt Gottfried Benn zu nihilistischem Expressionismus. Er nimmt die Phänomene der Welt ohne überlieferte oder individuelle Wertung auf, als etwas das keinen Sinn haben kann. Dichtet er von der Nacht, so begnügt er sich, die chaotischen Flutungen des Innen und Außen festzuhalten und alle formenden Leistungen des Bewußtseins preiszugeben:

Nacht. Von Himmel zu Meeren
hungernd. Dernier cri
alles Letzten und Leeren,
sinnlos Kategorie.

Dämmer. Aus Unbekannten
Wolken, Flüge des Lichts —
Alles Korybanten,
Apotheosen des Nichts.

Mystisch ist Werfels Metaphorik. Das Ich verwandelt sich in die Welt. Ungeheuer groß wird die kosmische Bildweite. ,,In mir steht der Erzengel groß, Versöhnung bricht unendlich los . . . Nun braust der Himmel als Posaunenmeer, Triumphtrompeten schnellen drunter her. Aus mir stürzt Liebe, Lieb, Weltsinn der dunkel lag Und golden durch mich donnert jüngster Tag." Das steigert sich bis zum Gewahrwerden Gottes, muß aber entdecken, daß der Mensch nicht fähig ist, solche Weite des Gefühls zu umspannen; dann bleibt nur noch fanatischer Wille zu mystischer Selbstauflösung: ,,O, Herr, zerreiße mich! bis daß ich erst in jeden Lumpen starb, in jeder Katz' und jedem Gaul verreckte, und ein Soldat, im Wüstenbrand verdarb . . . Und wenn ich erst zerstreut bin in den Wind, in jedem Ding bestehend, ja im Rauche, dann lodre auf, Gott, aus dem Dornenstrauche! . . ."

Nicht bloß Gegensätze des Ausdrucks enthüllen sich durch Pongs innerhalb expressionistischer Dichtung. Hinter diesen Gegensätzen der Wortgebung stehen Gegensätze der Weltschau, Gegensätze von einer Stärke, die bezweifeln lassen, ob dem Expressionismus überhaupt eine



285. Franz Werfel
(Photo d'Ora, Wien.)

einheitliche Weltanschauung zuzuerkennen ist. Im Zug der Zeit lag das Bedürfnis, nach Jahrzehnten voraussetzungslosen Ringens um Erkenntnis wieder den Sinn der Welt zu ergründen. Hatte die Welt für den Materialisten überhaupt noch Sinn? Abkehr vom Materialismus drängte zu der Frage hin, wieweit nicht nur die Welt, wieweit irgendwelche ihrer Erscheinungen, wieweit das, was wir Tag für Tag tun, Sinn hat. Wer nur ein Diesseits anerkennt und jegliches Jenseits ablehnen will, kann zu Sinngebung des Daseins nicht gelangen. Das Suchen nach Gott, das schon vor dem Expressionismus in deutscher Dichtung sich ankündigt, deutet stark auf das Bedürfnis hin, dem diesseitigen Leben Sinn zu verleihen durch Anerkennung eines Jenseits. Werfels mythische Metaphorik meint es so. Doch Benns Nihilismus hat nur vom Nichtsinn der Welt zu berichten. Sinkt das nicht wieder zurück zum Materialismus von einst? Meldet sich hier nicht zugleich etwas von der kommenden neuen Sachlichkeit an, der auch nur voraussetzungsloses Beschauen der Welt gilt? Sternheims Kampf gegen die Metapher gewinnt gleichfalls etwas von solcher Voraussetzungslosigkeit. Wie sachlich er das Leben aufnimmt, bewähren seine kurzen Erzählungen.



286. Kasimir Edschmid.
Photographie

Hält man sie zusammen mit den Novellen Edschmids, so ergibt sich zunächst auf Edschmids Seite die überstarke Dynamik, die von Pongs dem aktivdynamischen Expressionismus nachgesagt wird. Abermals scheint in der künstlerischen Gestaltung Sternheim so weit von Edschmid abzuliegen, daß das Wort Expressionismus nur schwer auf beide Dichter angewendet werden kann. Sternheims „Napoleon" beginnt:

„Napoleon wurde 1820 zu Waterloo im Eckhaus, vor dem sich die Steinwege nach Nivelles und Genappes trennen, geboren. Sein Kinderleben verließ historischen Boden nicht.

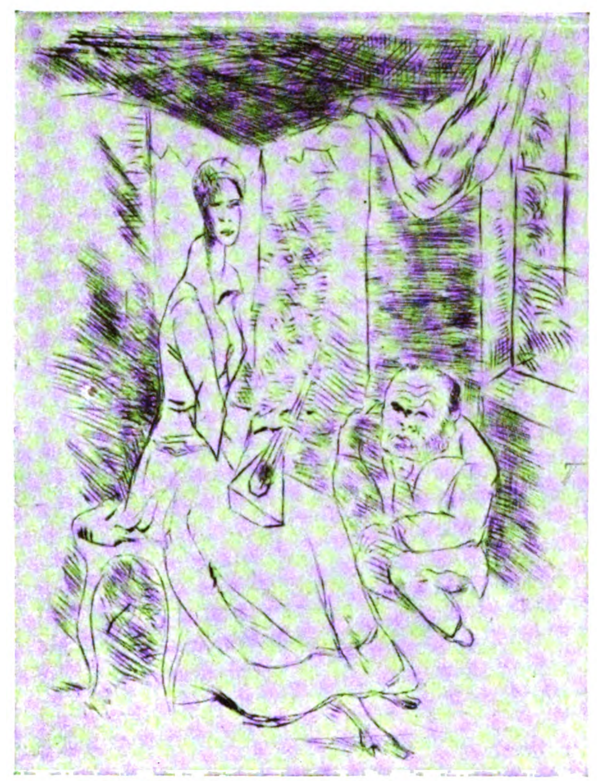
Über die durch Hohlwege gekreuzten Flächen, auf denen des Kaisers Kürassiere in Knäueln zu Tode gestürzt waren, gingen seine Soldatenspiele mit Gleichalterigen. Sie lehrten ihn ewige Gefahr, Wunden und Sieg.

Zwölf Jahre alt, nahm er von Kameraden beherrschten Abschied, sprang zum Vater in die Kalesche und fuhr nach Brüssel hinüber, wo er vor ein Gasthaus abgesetzt wurde. In der Küche des Lion d'or lernte er Schaum schlagen, Fett spritzen, schneiden und schälen. Gewohnter Überwinder der Kameraden auf weltberühmter Walstatt, ließ er auch hier ganz natürlich die Mitlernenden hinter sich und war der erste, der die Geflügelpastete nicht nur zur Zufriedenheit des Chefs zubereitete, sondern auch nach den Gesetzen zerlegte.

Er selbst blieb von allen Speisenden der einzige, den der Vol-au-vent nicht befriedigte, doch nahm er Lob und ehrenvolles Zeugnis hin, machte sich, siebzehnjährig, auf den Weg und betrat an einem Maimorgen des Jahres 1837 durch das Sankt Martinstor Paris."

Der Anfang von Kasimir Edschmids „Bezwinger" in dem Band „Timur" lautet:

„Im Jahre des Tigers geschah Timurs Geburt, im Monat Schual, geronnenes Blut fest in der Faust. Vierzehnjährig ließen sie ihn aus der Jurte auf seine erste Jagd. Er tötete dreißig Hirsche in hüfthohem



287. Illustration von Rudolf Großmann zu Edschmids Novelle „Traum"

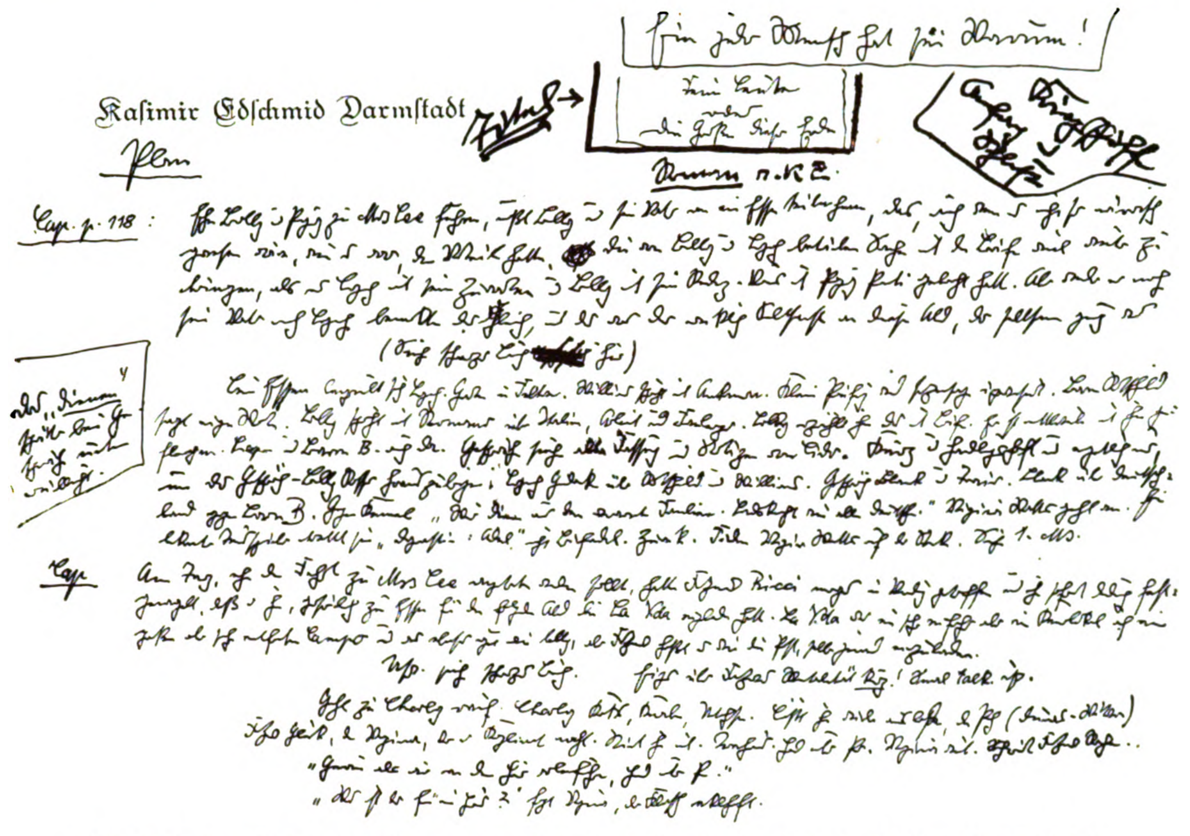
Schnee. Sein Oheim Hadschi berlas salbte ihm den Daumen und schenkte ihm ein Weib. Im Garten am Fluß spielte er mit ihm den Abend. In der Nacht tötete er sie und fraß sie an, schwamm durch den Fluß, machte einen Stamm Pferde los und ritt einen Wirbel durch die Landschaft Kesch.

Hadschi berlas wies ihm ein Frauenhaus zu. Allein von diesem Tage ab verließ er sein Zelt nicht mehr. Breit wie eine Kröte hockte er zusammengezogen und sah schräg nach den Falten des Tuchs. Nie besah er das Haus, aus dessen Innern sie ihm Harfen entgegenschlugen. Sein Auge wuchs sich zu mit einem Nebel, daß die Pupille verschwand. Hadschi berlas setzte Spione um sein Zelt, die ihn lockten. Sie sprachen von der Güte dieses Oheims. Sie lobten seine Stärke, seine Schenkel und grinsten über die Kraft seiner Lenden. Stets beobachteten sie seine Miene. In Monaten vermochten sie keine Änderung des Gesichts zu melden, das größer nur und undurchsichtiger sich zusammenschloß.

Beim Fest des Tages Gleiche mit der Nacht äffte der Narr im Hause Hadschi berlas einen Emir, der Rücksicht vergaß und, die Hand im Gürtel, aufsprang. Der fliehende Narr warf, über den Tisch springend, die Lichter um. Der Dolch des Emirs ritzte einem Wächter die Hand. Ein Rustemdare schrie, Hadschi berlas blute, in tobender Verwirrung knallten die Türen zu, die Posten deckten außen die Türen, den Mörder abzufassen. Als der Narr, blind die Augen vor Angst, durch einen Teppichschlitz hinaussprang, hieb ihm der Wächter den Dolch in die Seite, und er verschied. In der Dunkelheit schrie ein Emir, erkennend, daß Hadschi berlas nicht der zuerst Blutende sei, und ihn nicht findend, er sei der Tote.

Das Geschrei lief bis an Timurs Zelt, doch gab es seinem Gesicht keine Veränderung."

Erfüllt den Expressionismus wirklich inneres „rasendes Leben", so dürfte Sternheims „Napoleon" nicht zum Expressionismus gezählt werden. Trocken sachlich wird hier berichtet, nur daß von einem Kochkünstler, der den stolzen Namen Napoleon trägt, erzählt wird, als gelte es, den Lebenslauf einer großen Persönlichkeit mit wissenschaftlicher Strenge vorzuführen. Dynamik fehlt, setzt sich dafür um so kräftiger bei Edschmid durch. Soll jedoch bei Edschmid wirklich rasendes Leben zum Ausdruck gelangen, es besteht nur in der Darstellung, nicht oder kaum im Dichter selbst. Aktiv-dynamische expressionistische Lyrik, aber auch Werfels Mystik wird von Persönlichkeiten vorgetragen, die aufs tiefste aufgewühlt sind, aus deren Mund härtest anklagender oder inbrünstig sehnsuchtsvoller Schrei ertönt. Der Erzähler Edschmid wählt dynamischen Ausdruck nur, weil er Unerhörtes zu berichten hat. Die weite Entfernung zwischen unserem Lebensgefühl und dem Verhalten einer weitabliegenden Vergangenheit wird mit starken Mitteln gekennzeichnet. Durchaus verschieden von geschichtlicher Erzählung des 19. Jahrhunderts schlägt die Berichtsart Edschmids nicht eine bequeme Brücke von der Gegenwart zur Vergangenheit, legt den Ton nicht auf äußere oder innere Verwandtschaft, sondern im Gegenteil auf starken Gegensatz. Schon die ersten Zeilen verraten, daß die uns gemäßen Vorstellungen von Heldentum und Heldenleben mit dem Dasein eines Welteroberers


Kasimir Edschmid Darmstadt

288. Teil eines Entwurfblattes zu dem Roman „Feine Leute oder die Großen dieser Erde" von Kasimir Edschmid

von Timurs Schlag nichts zu tun haben. Das beruft sich nicht auf gelehrte Forschung, will vielmehr intuitiv eine ferne Welt von einst erfassen, deren grauenweckende Größe und herrscherhaftes Spiel mit Menschenleben uns fremd geworden ist. Sternheim führt schrittweise in den Vorgang ein, den er erzählt, schlicht biographisch beginnt er mit der Angabe des Geburtsjahres und mit alltäglichen Kindheitserlebnissen. Edschmid greift sofort mitten hinein in das Spiel mit Tier- und Menschenleben, das sein Timur treibt, wenn er auch mit dessen Geburt einsetzt. Klarer und übersichtlicher ist nicht nur Sternheims Eingang, auch der ganze weitere Verlauf der Novelle. Die zitternde Bewegtheit von Edschmids Darstellung macht seine Erzählungen schwerer erfaßbar. Ungeheuerliches türmt sich eiligst aufeinander und mutet der Aufnahmekraft des Lesers viel zu. Auch solche nur relative Klarheit verstärkt den Eindruck, daß Unerhörtes berichtet wird. Erhabene Größe zu kennzeichnen, hat Dichtung (und nicht nur Dichtung) stets gern auf scharfe Umrisse verzichtet. Sternheim meldet umgekehrt von einem recht bescheidenen Lebensvorgang, um dessen geringe Höhen und Tiefen sich Künstler sonst wenig kümmern. Er nutzt gleichwohl Erzählformen, die auch großen Gegenständen taugen, erweckt aber durch diese Formung nur desto stärker den Eindruck, wie anspruchslos das Leben seines Helden verläuft; nur dem Helden selbst bedeutet es viel; er wertet sich und sein Dasein in fast groteskem Gegensatz zu der Wertung, die für dergleichen bei andern besteht.



289. Umschlag der Erstauflage
(Verlag Jahoda-Siegel, Wien 1911)

In andern Erzählungen Sternheims ist das Groteske noch stärker betont. Um so enger sind sie mit dem Expressionismus verknüpft. Einer der Stifter des Expressionismus, der Wiener Albert Ehrenstein, vertritt zugleich grotesk-ironische Abspiegelung kleinsten und kleinlichsten Lebens und ein Gestalten von Menschen und Vorgängen aus ferner Zeit und ferner Welt, in dem sich manches von den Eigenheiten des Erzählers Edschmid antreffen läßt, vor allem das nicht museumhaft belegte, sondern aus Intuition geborene weite Abrücken von unserer Gegenwartwelt. Auch da sind Gesichte, die uns ein längst vergangenes, uns unmenschlich scheinendes Menschen- oder vielmehr Übermenschentum bestaunen lassen.

Edschmid selbst hat sich ausführlich über das Kunstwollen geäußert, das hinter seinen Erzählungen wie hinter dem ganzen Expressionismus steht. Im Gegensatz zu den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens habe sich den Expressionisten das Gefühl maßlos entfaltet. „Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte." Auf das Atomische und Verstückte der Impressionisten folgte ein großes umspannendes Weltgefühl. „Die Erde ist eine riesige Landschaft, die Gott uns gab." Was als äußere Realität erscheint, kann nicht das Echte sein. Der Dichter muß die Realität schaffen, indem er den Sinn des Gegenstandes erfühlt. Der ganze Raum wird Vision des expressionistischen Künstlers. „Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht." „Er gibt das tiefere Bild des Gegenstands, die Landschaft seiner Kunst ist die große paradiesische, die Gott ursprünglich schuf, die herrlicher ist, bunter und unendlicher als jene, die unsere Blicke nur in empirischer Blindheit wahrzunehmen vermögen." „Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit." Der Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden an Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie, er wird das Erhabenste und Kläglichste, er wird Mensch. Erledigt sind damit Ehegeschichten, Tragödien, die aus Zusammenprall von Konvention und Freiheitsbedürfnis entstehen, Milieustücke, gestrenge Chefs, lebenslustige Offiziere, Puppen, die an den Drähten psychologischer Weltanschauung hängen und mit Gesetzen, Standpunkten, Irrungen und Lastern des Gesellschaftsdaseins spielen, lachen und leiden. „Nun ist der Mensch wieder großer, unmittelbarer Gefühle mächtig . . . , ist verstrickt in den Kosmos, aber mit kosmischem Empfinden." „Er ist nicht un-, nicht übermenschlich, er ist nur Mensch, feig und stark, gut und gemein und herrlich, wie ihn Gott aus der Schöpfung entließ." Er kann sich steigern und zu Begeisterungen kommen, ja bis zu Gott, dieser großen, nur mit unerhörter Ekstase des Geistes erreichbaren

Spitze des Gefühls. Diese Kunst ist ohne gewohnte Psychologie. Ihr Erleben geht zu tief, als daß Psychologie es analysieren könnte. Auseinanderfalten, Nachsehen, Konsequenzen ziehen, Erklärenwollen, Besserwissen, eine Klugheit heucheln, der sich doch nur ergibt, was unsern für große Wunder blinden Augen bekannt und durchsichtig ist: all das ist entwertet. Die neue Kunst ist positiv, weil sie intuitiv ist. Ihre Menschen sind direkt und primitiv. Der ganze Dekadenzrummel fällt fort. ,,Das ausgewiesene Psychologische gibt dem Aufbau des Kunstwerks andere Gesetze, edlere Struktur. Es verschwindet das Sekundäre, der Apparat, das Milieu bleibt nur angedeutet und mit kurzem Umriß nur der glühenden Masse des Seelischen einverschmolzen." ,,Keine Fassade mehr . . . Gefühl nur der Menschen . . . Erde unter unwägbarem Himmel . . . Melodie der Schöpfung aus dichterischem Ruf."

Drei Grundsätze heben sich greifbar aus Edschmids Worten heraus. Erstens: Der Expressionist spielt eine Realität, die er selbst schafft, gegen äußere Realität aus; zweitens befreit er den Menschen aus den Banden der Gesellschaft und läßt ihn wieder nur Mensch sein; drittens verzichtet er auf psychologische Analyse und verläßt sich nur auf sein großes Gefühl, auf seine Begeisterungsfähigkeit, die ihn an Gott heranbringt. Wesenszüge des Expressionismus kennzeichnen sich hier, die selbstverständlich nicht am Eingang einer Erzählung Edschmids, nur in dem Ganzen dieser Erzählung sich offenbaren. Boten indes nicht schon die Belege, mit denen nach Pongs' Vorgang oben verschiedene Richtungen des Expressionismus gekennzeichnet wurden, noch manches, was in Edschmids Programm nicht enthalten ist? Die Belege stammen zum größten Teil aus der Lyrik des Expressionismus. Doch nicht bloß in dieser Lyrik ist noch andres vorhanden, auch im Drama und in der Erzählung des Expressionismus. Immerhin konnte Kurt Pinthus, als er 1920 in dem Buche ,,Menschheits-Dämmerung" eine ,,Symphonie jüngster Dichtung" vortrug und in ihr Lyriker des Expressionismus auftreten ließ, einführend dies andre gut kennzeichnen. Schon die Gruppen, die er macht, verraten viel: Sturz und Schrei, Erweckung des Herzens, Aufruf und Empörung, Liebe den Menschen. Diese Gruppen bezeichnen fast den Werdegang des Expressionismus selbst. Zuerst trat man in Gegensatz zur bestehenden Welt und wurde sich der ganz neuen Wünsche bewußt, die sich durchsetzen wollten; es war ein Sturz aus altgewohnter Umwelt, ein Aufschrei gegen sie. Bedingt war das durch den Weltkrieg; gegen ihn wie gegen allen Menschenmord wendete sich die junge Schar. Erweckt wurde das Herz, es gewann neues Gefühl, vor allem das Mitgefühl mit andern. In der bestehenden Welt schien keine Möglichkeit zu bleiben, das neue Gefühl zu seinem Recht kommen zu lassen, am wenigsten in der Welt des Kriegs. Und so steigerte sich die neue Haltung zu Empörung, zu Aufrufen, die einen Umsturz erstrebten, aber diesem Umsturz schon deshalb nicht bloß zerstörende Kraft schenkten, weil er im Sinne des Johannesevangeliums forderte: Liebe den Menschen.

Das Mitleidsevangelium bleibt das Beste und Höchste expressionistischer Absichten. In Pinthus' Sammlung finden sich der Reihe nach als Vorkämpfer solcher Heilslehre zusammen: Franz Werfel, Wilhelm Klemm, Paul Zech, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein, Else Lasker-Schüler, Johannes R. Becher, Rudolf Leonhard, Iwan Goll, Alfred Wolfenstein, René Schickele, Georg Heym, Karl Otten, Kurt Heynicke, Ludwig Rubiner, Ernst Stadler, Theodor Däubler, Georg Trakl. Schon die Menge der Namen bezeugt, in welchem Umfang der Expressionismus diesem einen Ziel zustrebte. Es kennzeichnet sich in der ganzen Gegenkriegdichtung, besteht selbstverständlich bei Unruh, aber auch bei Leonhard Frank und bei vielen andern.

Aus Edschmids Worten ist die sittliche Wendung, die sich im Expressionismus vollzog, nicht zu erkennen. Mindestens nicht, soweit an die Stelle materialistischer Entwurzelung des



290. Josef Winckler. Photographie

Sittlichen und einer dem Materialismus gemäßen Machtmoral wieder die Mitleidsphilosophie Schopenhauers trat. Dafür kennzeichnet sich bei Edschmid noch deutlicher als bei Pinthus die künstlerische Prägung, die der Expressionismus sich gewann.



291. Josef Ponten. Gemälde von Julia Ponten (Ausschnitt)

Das Wesen dieser Prägung ist Ekstase. Sie kann nur in Zeiten umstürzender Erregung der Seele bestehen. So geartet war die Zeit des Weltkriegs. Es war ebenso notwendig, daß nach dem Krieg von expressionistischer Prägung der Wortkunst bald abgegangen wurde. Widerstandsfähiger erwies sich, was im Dienst einer Erneuerung des Geists und der Sittlichkeit vom Expressionismus gefordert worden war. Daß dennoch manches von der Ausdrucksform des Expressionismus weiterlebte, hat sich an dieser Stelle schon ergeben. Wohl schreibt man nicht mehr Erzählungen, wie Edschmid sie zur Zeit des Expressionismus vorlegte, doch in der Erzählung erhält sich, wenn nicht Ekstase, so doch stärkere Bewegtheit. Der Zusammenhang mit dem Expressionismus wird greifbar, wenn solche neuere Erzählung an expressionistische gehalten wird, die nicht die letzten Folgerungen aus den künstlerischen Absichten des Expressionismus zog, oder wenn Dichtungen betrachtet werden, die in nachexpressionistischer Zeit von einstigen Vorkämpfern des Expressionismus geboten wurden.

Wesentlich bleibt eine Bewegtheit bestehen, die vor dem Expressionismus entweder als unkünstlerisch galt, oder die nur ganz wenige wagten. Josef Winckler und Josef Ponten scheiden sich von älterer westfälischer und rheinischer Heimatkunst merklich durch eine Wucht im Gestalten des Lebens, die zuweilen fast an Ekstase gemahnt. Schon wenn Winckler mündlich berichtet, macht sich solche Steigerung des Ausdrucks stark fühlbar.

Winckler hatte einst das seherhaft Eindringliche und die starken Schwingungen seiner Persönlichkeit in den Dienst der Technik gestellt. Ihre Leistungen, ihr Betrieb, der zu gigantischer Tat ganze Menschenscharen verband, kam in seinem frühen Dichten zu einer Verklärung, die an den Flamen Verhaeren gemahnt und ihn zugleich an Kraft überholt. Im Sinne solcher Freude an technischer Leistung trat Winckler in den Weltkrieg hinein, zugleich überzeugt, ein ungeahnter Aufschwung der Seele vollziehe sich. Mit Winckler eng verbunden sang Heinrich Lersch, Kesselschmied aus Gladbach, Lieder vom Krieg, die früh wie etwas Echteres und Wertvolleres empfunden wurden als der große Teil deutscher Sänge aus erster Kriegszeit. Lersch und als dritter im Bunde Gerrit Engelke kündeten stolz von den großen Taten technischer Arbeit. Engelke fiel im Krieg. Winckler und Lersch hatten eine Wandlung zu durchleben. Sie brachte sie nicht völlig so weit wie Paul Zech und Armin T. Wegner, die den Kampf des Expressionismus gegen Industrie und Fabrik, dann gegen die Stadt aufnahmen, überzeugt, sie mache mit allen Erfindungen der Technik ihre Bewohner nur unglücklich. Lersch wurde zum Gottsucher und zugleich zum Ankläger des Kriegs und seiner technischen

Mittel. Reuevoll klagte er: ,,O Blindheit, o Irrtum! Ketten schmiedeten sie! Mit Ketten schmiedeten sie uns ans Schwert. Alles Schmiedewerk ist Ketten!" Gleiche Wandlungen bekannte Josef Winckler in seinem ,,Irrgarten Gottes" (1922); schwere Enttäuschung kam zu Wort. Endlich gab er 1930 seinen ,,Eisernen Sonetten" von 1914 eine neue Gestalt, die den sittlichen Aufruf des Expressionismus in sich aufnahm.

In diesen Dichterbekenntnissen Lerschs und Wincklers besteht viel von expressionistischem Wortausdruck: Das Zertrümmern schlichter Form, die freie Gestaltung des Verses, bedingt durch ein übermächtiges Gefühl, das einer gleichmäßig durchgeführten Formung sich nicht unterwerfen will, endlich das Ausrufartige, die Neigung zum Schrei. Minder ungebärdig, also minder expressionistisch gab sich katholische Versdichtung, die in nächster Nähe Wincklers und Lerschs nach dem Weltkrieg zum Durchbruch kam. Rückte sie im Ausdruck vom Expressionismus ab, so bestätigte sie desto kräftiger, was der Expressionismus im Dienst einer Erneuerung des Geistes und der Sittlichkeit und auf der Suche nach Gott gefordert hatte. So konnte solche katholische Dichtung zeitweilig als Erbe des Expressionismus gefaßt werden.

Im Rheinland ist der eigenartigste Vertreter neuerwachter katholischer Dichtung der Bauernsohn aus dem Hunsrück Jakob Kneip. Früh war er zu gottfremder, monistischer Weltschau gelangt. Dann aber besann er sich des Glaubens seiner Jugend und verschmolz ihn mit dem starken sinnenfreudigen Naturgefühl, das sich inzwischen ihm ergeben hatte. In legendenhaften Verserzählungen gewinnt bei ihm altüberkommener Glaube an Maria und an die Heiligen neues, naturbefruchtetes Leben. Näher rücken diese Gestalten dem Gegenwartmenschen, ohne daß sie ins Gesund-Menschenverständliche umgedeutet würden. Das trennt Kneip von Gottfried Keller, während dennoch eine innere Verwandtschaft zwischen beiden waltet, in der Fähigkeit, Heiliges menschlich miterlebbar zu machen, auch durch humorvolle Weltschau im höchsten Sinn des Worts.

Grüblerischer, sehnsüchtiger suchen andre am Rhein ihr Gottgefühl auszusprechen oder auch hymnenartig, im Sinn alten katholischen Sangs. Sie wie alle, die sich jetzt als Träger neuerwachenden katholischen Dichtens empfinden, sehen sich strenger Prüfung ausgesetzt, ob auf der einen Seite ihr Glaube echt, auf der andren Seite ihre Kunst wirklich etwas Nach-



292. Jacob Kneip
Photographie



239. Heinrich Lersch
(Photo H. Oczeret, Tilsit)



294. Johannes Muron
(Photo Rob. Spreng, Basel)



295. Bühnenbild zu Max Mells „Apostelspiel". Aufführung in Berlin im Jahre 1926.

haltiges sei. Es kann geschehen, daß ein Westfale, wie Hans Roselieb, fortschreitend seine ungemeine Erzählbegabung stärker bewährt als seine gläubige Gesinnung. In Johannes Murons Roman „Die Spanische Insel", dessen Anfang 1926 erschien, verbindet sich harmonisch hohe Kunst der Darstellung mit einer Weltansicht, in der sich ebenso altes katholisches Gut wie neuerwachtes sittliches Anliegen kennzeichnet. Der Held des Romans ist Columbus. Er hat eine ferne, unerforschte, dem Europäer kaum begreifliche Welt voll ungeahnten Grauens zu durchwandern; sie führt ihn zu sich selbst zurück und schenkt ihm die überwältigende Erkenntnis, wie ganz anders er künftig sich zum Leben zu stellen hat. So gelangt dieser Gottsucher zur Erkenntnis Gottes. Auf fester Grundlage führt Murons Werk durch, was in einer langen Reihe von Dichtungen seit dem Beginn des Weltkriegs entwickelt wird: Das Suchen nach Gott im Sinne eines Suchens nach rechter Sittlichkeit. Wuchtig sind die Farben, mit denen hier Mensch wie Landschaft gemalt wird. Gleich barockhafte innere Spannung wäre vor dem Expressionismus in nachklassischer Dichtung kaum denkbar gewesen.

Katholisch gefühltes Drama gewann (bei mancher Verwandtschaft mit Calderon) neue kraftvolle Gestalt durch den Österreicher Max Mell. Sein „Nachfolge Christi-Spiel" (1917) schenkt altem Glauben und alter Gesinnungstreue starkes Leben durch den sichern und festen Griff, mit dem Vorgänge von einst angefaßt sind; ihr Wesen und ihren Sinn zu begreifen, haben jüngste weltgeschichtliche Vorgänge den Dichter belehrt. Gleiches könnte sich heute begeben, wäre nur einer da von der Glaubensstärke und von der Unerschütterlichkeit der Hauptgestalt. Anders hatte Leo Weismantel es in seinen Anfängen gemacht; lange Zeit mutete er dem Zuschauer von heute willigen Glauben an alte Legende zu. Wie die Kindlein müßten die Menschen werden, die das innerlich miterleben sollten. Vereinzelt, etwa im „Totentanz", erwies er sich durch die Ausdrucksform wie durch die Weltwertung, die er vertrat, als rechter Gefolgsmann des Expressionismus. Dietzenschmid würzte Legendenhaftes, indem er brünstige Sinnlichkeit mit glühenden Farben malte. Weismantel dürfte jetzt seinen eigentlichen Ton gefunden haben, in Erzählungen, die aus dem Leben seiner Spessartheimat schöpfen, sein Bekennen rechtfertigen und einer Wiedergeburt religiös gefühlter Sittlichkeit dienen. Vom Expressionismus

kommt Ruth Schaumann. Sie gab seine höchsten und besten Ziele nicht auf, seitdem sie zu willigerer Lebensnähe und zu schlichterem Ausdruck weiterschritt. Künstlerin nicht nur im Umkreis des Worts, verkörpert sie wie jetzt nur wenige neben ihr abgeklärtes reifes Menschentum. Es schenkt ihrer Lyrik Töne von ungewohnt reinem Klang. Sie ist eine der besten Versprechungen katholischer Dichtung von heute.



296. Holzschnitt von Ruth Schaumann zu ihrer Gedichtsammlung „Die Tenne"

6. Neues Schaffen der Impressionisten von einst

Für Wert und für Nachwirkung des Expressionismus spricht der Wandel, der sich in Vertretern der nächstälteren Schicht deutscher Dichter seit dem Beginn des Weltkriegs vollzog, sogar wenn sie ausdrücklich sich gegen den Expressionismus kehrten. Auch sie gingen zum guten Teil vom Relativismus zu sittlichen Maßstäben, vom bloßen Empfangen der Welt zu dem Versuch über, ordnend und wegeweisend in die Welt einzugreifen. Auf Skeptizismus folgte auch bei ihnen der Wunsch, Lebensfragen eindeutig zu beantworten.

Hofmannsthal hatte nur einem sittlichen Bedürfnis Raum zu geben, das sich längst in ihm angekündigt hatte. Im Beginn des Weltkriegs war er allerdings willig in das Lager übergegangen, gegen das sich der Expressionismus wehrte. Doch in Drama und Erzählung schritt er bald vom Nacherleben der Stimmungen nervöser Verfallmenschen weiter zur Feststellung und zur Verkündigung der Pflichten, die dem Menschen im Leben, zunächst im Verhältnis zum Mitmenschen, sich stellen.

Stefan George durfte sich darauf berufen, daß er lange vor dem Expressionismus dem Leben feste Ziele gewiesen hatte; auch Versdichtung Georges setzte sich schon seit Beginn des Jahrhunderts dies Ziel. Sogar sein Gott war ihm aufgegangen. Während des Weltkriegs schwieg er lange und verzichtete durch Jahre auf sein von vielen, zunächst von der Jugend anerkanntes Führeramt. Andern überließ er, im Drang des Augenblicks zu sagen, was eines Tages zurückgenommen werden mußte. Ganz zuletzt und wieder von der sichern Warte des Anklägers hielt er über den Krieg Gericht, über die Art der Kriegführung und über die Gesinnung, die hinter ihr stand. Manches traf da ebenso mit dem Expressionismus überein wie Georges ältere danteske Verurteilung seiner zeitgenössischen Landsleute. Doch schon schied er sich deutlich von den Verfechtern paneuropäischer Völkerversöhnung und von ihren nachgiebigen Friedenswünschen. Deutschvaterländisches Gefühl meldete sich unversehens in George an; die wenigen Gedichte, die er nach dem Krieg vorlegte, können den Eindruck wecken, er bewege sich immer unbedingter in gleicher Richtung.

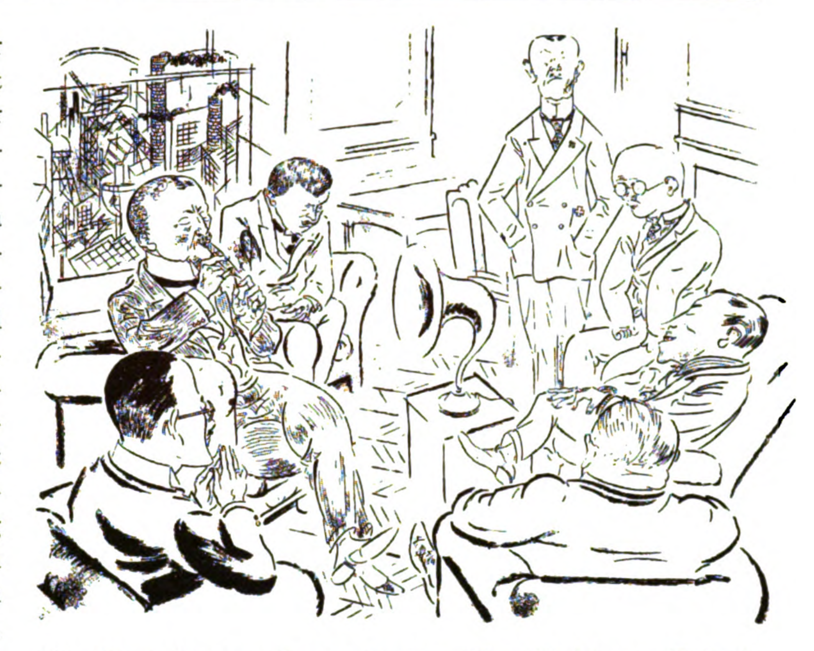
Rudolf Borchardt hatte an der Seite Georges und Hofmannsthals von Anfang an ein starkes Bekennerbedürfnis bezeugt, im Kampf gegen alles Lockern der Lebensführung wie des künstlerischen Ausdrucks. Seiner Andacht für edle Wortkunst und seiner erlesenen Fähigkeit, des Worts kunstvoll Herr zu werden, genügte auf die Dauer selbst George nicht. Echt deutsches Dichten anderer (er suchte es nicht nur da, wo George es anerkannte),


297. Rudolf Borchardt
Photographie

schützte und schützt er gegen alles, was er wie gesinnungsloses Literatentum empfindet. Ausdrücklich ohne sich zu einer Partei zu bekennen, näherte auch er sich einem Werten, das der neuen Gesinnung Georges verwandt ist.

Gerhart Hauptmann kehrte zeitweilig zu der Haltung seiner „Weber" zurück, wurde wieder aus dem Anwalt des einzelnen zum Schützer ganzer Gruppen Unterdrückter und Gedemütigter, ganz wie der Expressionismus es meinte. Doch ihm war das zweifelnde Fragezeichen zu lieb geworden, als daß er dauernd beim Ausruf und beim Aufruf hätte beharren wollen. Auf der Bahn des „Ketzers von Soana" erstand ihm, noch farbenfroher und (im Sinne Heines) noch hellenistischer, die Utopie „Die Insel der großen Mutter" (1924). Immer noch nach impressionistischem Brauch verdeckte Kolorit (es hatte diesmal ungemein bannende Kraft) die Gedankenlinien und erwies, um wieviel wichtiger diesem Dichter reichbewegtes Leben von paradiesisch naturhafter Schönheit ist als die Frage nach der Möglichkeit eines Amazonenstaats in der Gegenwart. Konnte solches Unterfangen der Frau bei Hauptmann anders scheitern als wegen der Fesseln, die ihr in der Auseinandersetzung mit dem Mann ihr Sinnentrieb anlegt? Auch diese allzu menschliche Schwäche hatte er längst einfühlungsfroh zu verstehen gestrebt und andern verständlich gemacht. Die Zeit brachte diesen Absichten nur noch wenig Anteil entgegen. Er gab den Stoff nicht auf, änderte indes sein eignes Verhalten. Noch zweifelsüchtiger als in der vergangenen Zeit materialistischer Zweifelsucht sieht er jetzt die Welt. Sie ist ihm vollends zum Chaos geworden. Das Versepos „Des großen Kampffliegers, Landfahrers, Gauklers und Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Streiche, Gaukeleien, Gesichte und Träume" (1928) hält ihr ein Abbild entgegen, in dem dies Chaotische sich grotesk verzerrt. Bunt wechseln Persönlichkeiten aus der Geschichte jüngster Vergangenheit mit Gestalten der antiken Mythologie und mit Menschen aus gewohnter Alltagswelt. Hinter phantastischen Gesichten verbirgt sich Hauptmanns Bangen um den Besitz hoher Geistesbildung, den sein Festspiel stolz den Deutschen zugebilligt und den es zum Zeugnis enger Verknüpfung zwischen den Deutschen und dem alten Griechentum gemacht hatte. Grell hebt sich die gewählte künstlerische Ausdrucksform von dem Ideal ab, dem der Dichter zustrebt und um dessen Bestehen er sich ängstigt. Auch in solchem absichtlichen Widerspruch ist sein Urteil über die Gegenwart enthalten. Der Abspiegler des Lebens bleibt auch diesmal greifbarer als der Bewerter, mag immer das Werten ihm hier mehr als sonst bedeuten.

Kühleres Blut wahrte sich Thomas Mann. Die Wahl, die er nach dem Zusammenbruch treffen mußte, wurde ihm nicht leicht. Hauptmann sah sich bald als der Dichter der neuen Republik gefeiert, Mann fand nur langsam den Weg zur Anerkennung der neuen Staatsform; er hatte dabei manches zurückzunehmen, was er kurz vorher vertreten hatte. Immer noch hält er viel des Altüberkommenen fest; treu bleibt er seiner ironischen Skepsis und denkt nicht daran, sich für das eine oder für das andere einzusetzen, durchaus nach den Bräuchen des grundsätzlich nicht wertenden Impressionismus. So wandelt sich ihm auch jetzt wieder Ernstes und Bedenkliches in Spiel. Was die neue Jugend, was der Heranwachsende anspruchsvoll fordert, überzeugt, die ältere Schicht habe nicht länger mitzureden oder gar mitzubestimmen, belächelt er in der vornehmen Haltung des innerlich Überlegenen, der bescheiden



298. Illustration von George Gross zu Heinrich Manns „Kobes"

für sich ein wenig Platz an der Sonne erbittet. Unentbehrlich ist ihm nach wie vor, mehr oder minder psychoanalytisch Seelenzustände krankhafter Art, besonders im Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander, zu beleuchten. Das gipfelt im „Zauberberg" (1924). Schon die Wahl der Umwelt, in der sich der Roman abspielt, sagt alles; ein Sanatorium für Lungenkranke in Davos mußte Manns Absichten gut dienen. Zugleich kommt wiedererwachtes Bedürfnis, in Dichtung eine staunensreiche Fülle von wissenschaftlichen Kenntnissen zu bieten, hier zu seinem Recht. Mit scharfem Blick und mit tiefer Einsicht gesehen sind überdies wesentliche und folgenschwere Gegensätze von Weltanschauung, die hinter politischen Gesinnungskämpfen der Gegenwart stehen. Die frohe Hoffnung auf immer mehr Freiheit und der Ruf nach unbedingtem Zurück enthüllen sich nicht in bloßer Gedankendarlegung, nein, lebensecht in dem Wesen der mithandelnden Menschen. Doch sorglich ist alle wertende Entscheidung gemieden. Ebenso erzieht dieser Erziehungsroman den Helden nur, um ihn an der Westfront untergehen zu lassen, wenn er endlich sein Ziel erkannt zu haben meint. Die humoristische oder vielmehr ironische Tönung des Romans stimmt gut zu solch unentwegter Neigung, nicht endgültige Wertung zu wagen.

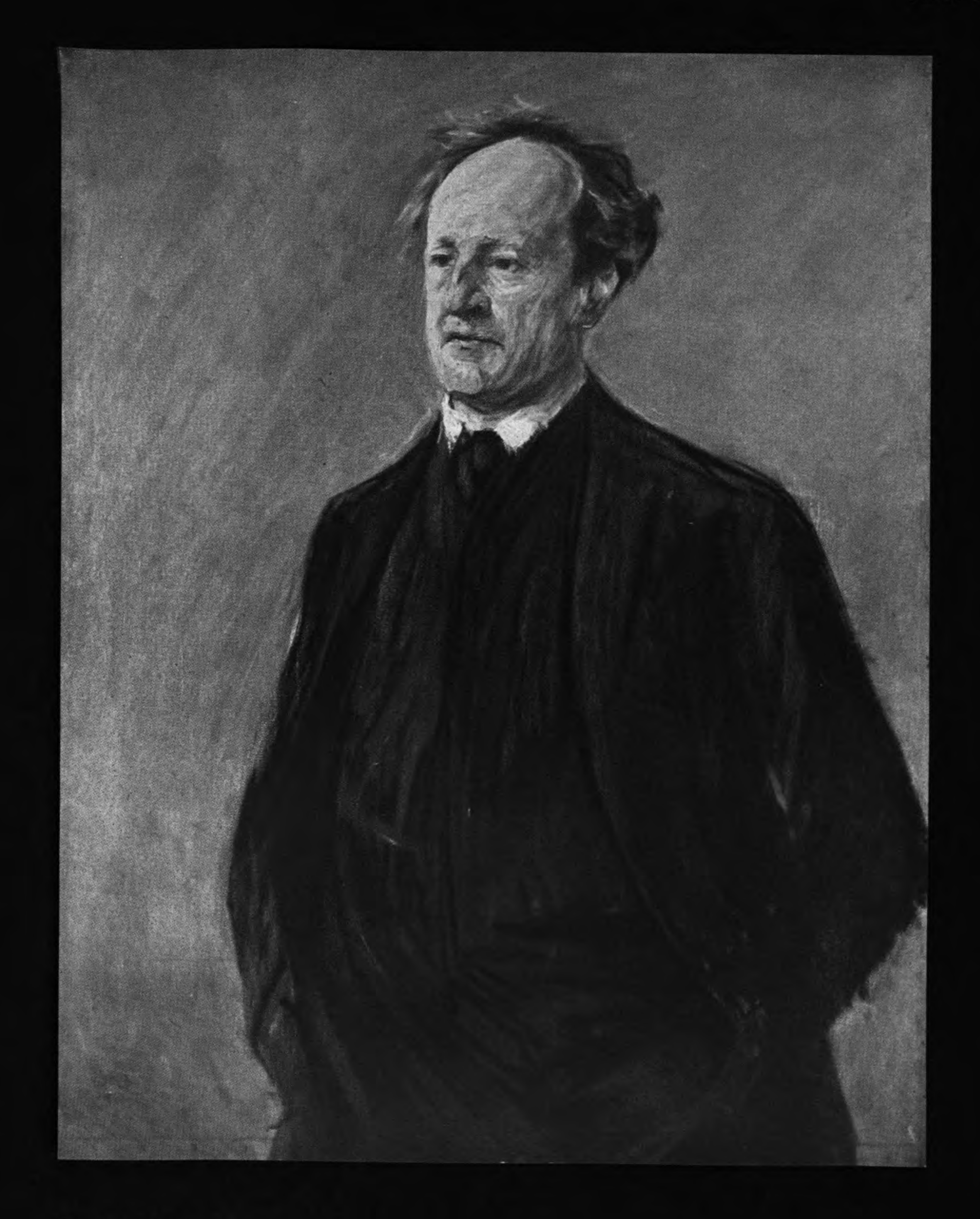
Schneller und hemmungsloser nahm Heinrich Mann Partei. Mit vollen Segeln ging er zum Expressionismus über, freudig begrüßt von der umsturzlustigen Jugend, weil in ihm ein Dichter von Ruf sich unterstützend zu ihr bekannte. In einem Drama spiegelte er an einem Vorgang aus der Geschichte der Französischen Revolution Anliegen der Gegenwart. Erzählung Heinrich Manns nahm dann mit herber treffender Satire das Bürgertum aufs Korn, das sich in der sogenannten wilhelminischen Zeit zum Byzantinismus erzogen hatte. Erst nach dem Zusammenbruch durfte dergleichen veröffentlicht werden und weckte deshalb den übeln Eindruck aller Angriffe auf eine Macht von einst, die zur Machtlosigkeit herabgesunken ist. Von witziger Bespöttelung des kaisertreuen Philisters, die sich nahe mit Sternheim berührt, gleich Sternheim das Beste in mimischer Satire leistet und Beschränktheit sich selbst mit erschütternder Komik aussprechen läßt, drang Mann weiter vor zu einem Angriff auf die ganze geistige Haltung des wilhelminischen Zeitalters und wollte den Kernpunkt alles Übels bezeichnen, das sich im Weltkrieg eingestellt hat. Einen dicken Band bewegter Simplizissimusbilder hat man das Buch genannt. Sollte es den Deutschen zur Selbstbesinnung verhelfen oder sogar dem Dichter selbst? Überwunden ist freilich noch immer auf deutschem Boden manches nicht ganz, was hier angegriffen wird.

Heinrich Mann schritt vom Relativismus vor zu einem expressionistisch umstürzenden

politisch-gesellschaftlichen Glaubensbekenntnis; sein Bruder nahm wegen dieser Wandlung Partei gegen ihn. Jakob Wassermann blieb der Politik nach wie vor fern. Ihm ist es um Sittliches zu tun, um innere Erneuerung des Menschen. Er brauchte seinen Absichten nur einen genauer bestimmten Inhalt zu geben, nicht eine volle Umkehr durchzuführen. Schon in seinen Anfängen deutete er auf Lebensziele hin, die ihm wie etwas Unerläßliches erschienen. Seelenvorgänge entwickelte er als Prüfer und auch als Ankläger; sie umschlossen ihm Fragen des Lebens, die nach Antwort riefen, zunächst Fragen deutschen Lebens. Im Hintergrund stand, was ihm selbst immerzu und bis heute sich bedrückend aufs Herz legte: das Verhältnis des Juden, der sich als Deutschen empfindet, zu einer Umwelt, die ihm das Recht zu solcher Auffassung bestreitet. In seiner Heimat Franken spielen Dichtungen seiner Frühzeit; dann wurde ihm Österreich zur Wahlheimat und vielfach zum Boden seiner Erzählungen. Sein Roman, der das Ende Alexanders des Großen versinnlicht, gab vor andern das Museumhafte auf und stützte sich auf innere Schau, die freilich ihre Kraft aus Seelenkunde, vielmehr aus der Kenntnis von Seelenerkrankung holte. Freud und Freuds Nachfolge boten Wassermann viel, mag er auch jetzt von Psychoanalyse abrücken und demgemäß in „Etzel Andergast" das Wesen eines begnadeten Seelenarzts darstellen. Nicht nur Wassermanns Christian Wahnschaffe sucht psychoanalytisch eine Verbrecherseele zu heilen, indem sie allmählich sich gedrungen fühlt, ihre letzten Geheimnisse preiszugeben. (Die gesundende Wirkung solcher Beichte ist auch sonst bei Wassermann anzutreffen. Immer noch psychoanalytisch gestaltet er ein andermal die Seelenstörungen bestimmter Alterstufen.) Indem die Erzählung letzte Ursachen eines Verbrechens seelendeutend aufzudecken strebt, gerät sie ins Feld der Detektivromane, nimmt überhaupt viel aus kriminalistisch aufregenden Schauerromanen hinzu, sogar ihre spannenden Erzählerbräuche. Sie bleiben Mittel zum Zweck; und dieser Zweck ist sittlich gemeint. Wahnschaffe entwickelt sich wie Buddha oder der heilige Franziskus aus einem reichen Lebejüngling zu einem Erlöser der Unglücklichen, der auf ererbtes Geld und Gut verzichtet, um es für seine Schützlinge zu nutzen. Das verbindet sich eng mit Lieblingsvorstellungen des Expressionismus. Zugleich gewinnt es den Wert eines Zeugnisses für Stimmungen und Strebungen der Zeit. Mehr und mehr nimmt Wassermanns Erzählen von den vielgestaltigen kulturgeschichtlich wichtigen Lebenstatsachen der Gegenwart in sich auf. Künftige Kulturgeschichte wird diese Quellen auszuschöpfen haben. Weltweit ist der Boden, auf dem er sich bewegt; schon „Wahnschaffe" umspannt ein mächtiges Gebiet der Erde. Noch weiter griff Wassermann aus, als er den Wandlungen nachging, die sich durch den Weltkrieg in Menschen, besonders aus höherer Gesellschaftsschicht, ergaben. So wurde ihm auch Geist wie Erleben der neuen Jugend zum Gegenstand tiefgrabender Forschung. Wissenschaftlich war das gemeint, mit wissenschaftlichem Spürsinn, aber auch mit der Schwere und Stoffbelastung wissenschaftlicher Arbeit versenken sich Wassermanns neueste Erzählungen in ihren Stoff. Sie wollen nicht durch Reichtum des Wissens belehren, sie möchten nur mit wissenschaftlicher Strenge dem Stoff seine letzten Geheimnisse abgewinnen.

Eine gewaltige Wendung erwirkte der Weltkrieg, und was mit ihm zusammenhing, in Hermann Hesse. Nun schienen ihm die Fragen, die in seinen ersten Erzählungen auftauchten und hier nicht volle Antwort gewannen, in neues Licht zu treten und sich zu klären. So neu empfand Hesse, was er jetzt zu berichten hatte, daß er 1919 seinen „Demian" unter neuem Namen als „Emil Sinclair" vorlegte; man suchte in Emil Sinclair zunächst einen Expressionisten. Hemmungen, die in Hesses älterer Dichtung nicht überwunden werden, verflüchtigten sich jetzt dank der Erkenntnis, das persönliche Leid des Gegenwartmenschen, erwirkt durch den





Gerhart Hauptmann.
Gemälde von Max Liebermann.
Hamburg, Kunsthalle.





299. Aquarell von Hermann Hesse

Zusammenbruch alter Überzeugungen, sei bedeutungslos neben der hohen Aufgabe, einer bessern Zukunft vorzuarbeiten. Notwendig seien Verzicht auf die Neigung, sich selbst zu belügen, und Verwirklichung dessen, was die Natur mit dem Menschen will. Freilich weckt ein neuer Versuch Hesses, Selbsttäuschung zu überwinden, „Der Steppenwolf" von 1927, leicht den Eindruck, der Dichter sei noch immer in unüberwindlichen Hemmungen befangen. Seltsam sind die Mittel, die hier der rechten Lösung dienen sollen. Es bleibt bei der Schlußgebärde, die auch sonst Hesses Werke bezeichnet: Ein tiefaufwühlendes Werden endet mit einem Verfließen ins Ungewisse und Uferlose. Es ist wie jähes Verstummen.

Wilhelm Schmidtbonns erste Dichtungen traten gleich nach Beginn des neuen Jahrhunderts hervor. Die Landschaft, der er entstammt, legte ihm, von sinnenbannender Süße wie sie ist, die empfängliche Genießerhaltung des Eindruckskünstlers nahe; nur die aufwühlend glühende Kraft, die hier das Sinnenleben erfüllt, rückt weit weg von allen müden Verfallstimmungen. Immer noch verrät sein Schaffen, wieviel solches heimische Lebensgefühl ihm bedeutet. Doch schon früh kündigte sich in ihm an, was über den Impressionismus hinausführte. Seine Dramen, voran die Umgestaltung des alten, oftverwerteten Stoffs vom Grafen von Gleichen ins Tragische, sind mehr als nur Versuche, zu zeigen, wie im Gegensatz zu legendenhafter Überlieferung es eigentlich gewesen ist. Strenger als die andern aus gleicher Zeit formen sie, nicht nur im Aufbau, auch in der Zuspitzung der Gegensätze, die den Aufbau tragen. Bald melden sich in ihnen auch sittliche Ansprüche und durch solche Forderungen bedingte Anklagen an. Bereits 1906 nimmt die Erzählung „Der Heilsbringer" Wesentliches des Expres-



300. Wilhelm Schmidtbonn
Photographie



301. Albrecht Schaeffer
Photographie

sionismus vorweg und gestaltet den Menschen, der die Unterdrückten und Enterbten von ihrem Lebensleid erlösen will; entschiedener wertet Schmidtbonn in dieser Abwandlung des Themas ,,Venio iterum crucifigi" als der Dichter des Romans ,,Emanuel Quint", der — wie Gerhart Hauptmann es vorzieht — die Verantwortung scheut und dem Leser überläßt, sein Werturteil zu bilden. Die Ereignisse des Weltkriegs drängten diesen Sohn des lebensfrohen Rheinlands zu immer ernsterer Lebensauffassung. Er stieg empor zu der Bekenner- und Gottsucherdichtung ,,Der Verzauberte" von 1924; neben Utopien, die damals von allen Seiten geboten wurden und in schwerer Zeit Gefahren der Zukunft aufdeckten, stellt Schmidtbonn sein Zukunftsbild: Einer jagt nach Glück und scheint erreicht zu haben, was er ersehnt, einen Talisman, der ihm alle Wünsche erfüllt; zuletzt bleibt ihm nur noch der Wunsch, Gott zu sehen; die Erfüllung des Wunsches zerstört und erlöst ihn. Konnte Schmidtbonn besser bezeugen, wie wichtig ihm geistige Anliegen sind, die der Expressionismus ins Auge gefaßt hatte?

Albrecht Schaeffer kam von George her. Mit George verbindet ihn das Bedürfnis nach edler Gebärde, im Verhalten seiner Menschen und in der Gestaltung seiner Wortkunst. Ungemeines Feingefühl für Abtönungen zumal lyrischen Ausdrucks setzt sich durch, wenn Schaeffer Fragen des Dichtens oder einzelne Dichter und Dichtungen deutet. Antike gilt ihm wieder viel, aus alter griechischer Sage schöpft er schon in seinen Anfängen; den göttlichen Dulder Odysseus zu neuem Leben aufzurufen, ging er auf verschiedenen Stufen seiner Entwicklung ans Werk. Nicht Verheutigung wie in Gerhart Hauptmanns Drama ist sein Wunsch, aber homerische Überlieferung steigert er im Sinn voller Ausschöpfung des Gefühlsgehalts; er tut hinzu, was Schiller an Homer vermißte, und läßt voll ausklingen, was bei Homer kaum angedeutet, meist verschwiegen ist. Wechselnde Versform dient solcher Absicht gut. Vielleicht am besten glückte ihm, alte griechische Überlieferung in unsern Geist und in unser Lebensgefühl zu übertragen, als er, diesmal in ungebundener Rede, ,,Griechische Heldensagen" wieder einer Zeit nacherlebbar machte, die nach langem Entwerten der Antike sie schon zu vergessen anfing; eine zum Teil widerspruchsvolle Überlieferung zu kleinen Ganzen zu ordnen, nahm er Freiheiten in Anspruch, die einst etwas Selbstverständliches waren, als Erzähler zur Wiedererweckung der Antike alte Sage ihren Zeitgenossen vortrugen. Gegenwartmenschen, die wie er nach Georges Willen ihr Leben gestalten wollen, stehen im Vordergrund seiner Erzählungen aus neuerer Zeit. In dem sehr umfangreichen Bildungsroman ,,Helianth" gehören solche Menschen den höchsten Schichten der Gesellschaft an; erzogen wird einer, der selbst ein Herrscher werden soll. Eine Frau wird ihm Maßstab des eigenen Aufstiegs zur Höhe eines Gottesbewußtseins, das in seinem Wesen minder verwandt ist mit George als mit Träumen des Expressionismus. (Auch Schaeffers

Versepos „Parzival" schreitet zu solchem Ziel hin.) Geistvolles ist in Fülle über den großen Roman ausgegossen. Zugleich greift dieses Buch zu Bräuchen aufregender Kriminalistik und nutzt die scharfen Würzen des Schauerromans. Als Schaeffer den Stoff des „Helianth" in einer andern Erzählung nochmals aufnahm, trat Wunderbares hinzu, wie einst die Romantik es an der Nachtseite der Naturwissenschaft erblickte.

Mit hohen künstlerischen Absichten und mit einem erlesenen geistigen Gehalt die anstachelnden Mittel aufregender Erzählung zu verbinden, wurde im und nach dem Expressionismus allgemeiner Brauch. Wassermann und Schaeffer sind nichts weniger als Ausnahmen. Dichter von Ruf verfaßten Detektivgeschichten oder erzählten sie dem Leben nach. Abenteurer drängten sich in den Roman ein, auch berühmte Räuber. Heimatkunst bot Unterkunft für den Drang nach jäher Bewegtheit, der im Expressionismus eingesetzt hatte. Doch gerade Heimatkunst erfuhr bei ihnen beträchtliche innere Vertiefung und vergrößerte zugleich ihre Blickweite. Immer noch ging es vom Engen aus; aber auch dies Enge hemmte nicht Fernsicht in die Weite der Welt. Oder es wurde an einem Maß gemessen, das den Weltaufgaben gerecht war. Ein Dichter, der wie Josef Ponten schon in seinen Anfängen rheinische Heimat mit unbeirrbar sicherm Blick wesensgerecht und nicht in verklärender, aber auch verfälschender Romantik zu sehen vermochte, mußte eines Tags seine unmittelbare Kenntnis ferner und fernster Landschaft und ihrer Menschen auch in Erzählungen bewähren. Das steigerte sich bis zu dem Buch „Wolga Wolga", in dem sich deutsche Heimat mit fernem russischen Osten verbindet, 18. und 20. Jahrhundert in einer neuartigen, verschiedene Zeiträume abwechselnd beschreitenden Darstellungsweise einander gegenübertreten. Berichtet das Werk doch von Deutschen, die einst nach Rußland auswanderten, und von ihren Nachkommen, die nach langer Zeit wieder die alte Heimat lockt. (Umfang und Bedeutung des Auslandsdeutschtums in Rußland sind der Welt erst in jüngster Zeit aufgegangen.) Es hieße Josef Winckler unterschätzen, wenn seine neuen anekdotenhaften Berichte vom tollen Bomberg oder vom Doktor Eisenbart nur als enge, auf Belustigung ausgehende Heimatkunst gewertet würden. Auch da stehen ernstere Anliegen im Hintergrund, besonders in dem Buch von Eisenbart, Anliegen, die einer stark sittlich getönten Natur, wie es Winckler ist, etwas Dringliches darstellen. Gewiß will er auch deutsches Wesen in seiner Eigenart erfassen und es der Welt, zunächst den Deutschen näherrücken, die dank deutscher Landmannschaftsucht von ihren nächsten deutschen Nachbarn wenig und von den entfernteren gar nichts wissen. Solches Bedürfnis, sich selbst und die Vielgestalt deutschen Wesens besser zu ergründen, setzt sich



Des
verwegenen Chirurgus weltberühmbt
Johann Andreas
Doctor Eisenbart
Zahnbrechers, Bänkelsängers, Okulisten, Steinschneiders Tugenden und Laster auf Reisen und Jahrmärkten, mancherley bewährteste Artztneyen in Not und Tod sambt vielen
Orakeln, Mirakeln, Spektakeln,
insonderheit auch philosophische, politische, moralische, mythische Tractata und sehr bedeutsame Mitteilungen zahlloser erschröcklicher und lustiger Begebenheiten
getreulich
dargestellt und vorgestellt
vom rechtschaffenen, rite approbierten Collegen
JOSEF WINCKLER
weiland Zahnarzt zu Mörs am Rhein,
Anfertiger höchst kunstvoller Gebisse, gantz wie aus Natur, aus Kautschuk, Gold, Aluminium,
Dr. med. dent. der Universität Köln,
Polyhistor und großer Dichter,
seßhaft und wohlberechtigt, rechtmäßig geboren,
gültig getauft vom nachmaligen
Bischof Dr. Brinkmann
zu Rheine in Westfalen

Verlegt bei der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart
Berlin und Leipzig MDCCCCXXIX

302. Titelblatt und Titelbild zu Josef Wincklers „Doktor Eisenbart"



303. Wilhelm Schäfer
Photographie

seit dem Weltkrieg machtvoll durch und bestätigt eine Forschungsweise, wie Josef Nadler sie vertritt.

Als kurz vor 1900 das Wort „Heimatkunst“ aufgegriffen wurde, um einer Dichtung, die sich gern vom Ausland leiten ließ, Dichtung von echter deutschem Gepräge entgegenzustellen, lebte nur von neuem auf, was längst bestanden hatte. Es meldete sich schon im 18. Jahrhundert an und betätigte sich damals wie später am stärksten in Erzählung aus dem Bauernleben. Sinnwidrig wäre mithin, in einer Darstellung deutschen Dichtens den Ausdruck „Heimatkunst“ bloß für die Erscheinung zu verwerten, die sich um 1900 ausdrücklich Heimatkunst nannte; sie hatte kein Recht zu solcher Ausschließlichkeit.



304. Hans Friedrich Blunck
(Phot. Bieber, Hamburg)

Wesenszug aller Heimatkunst ist die Absicht, Einblick in die Sonderart der einzelnen deutschen Landschaften zu eröffnen. (Das ist auch Nadlers Ziel.) Jeremias Gotthelf darf als bezeichnender Vertreter gelten. Gotthelf, aber auch seine Gesinnungsgenossen, Annette von Droste wie Otto Ludwig und wie auch viele andere, berichten als gute Kenner ihrer engern Heimat von deren Menschenart und von der Umwelt, in der sie sich bewegt.

Im Grundsatz steht solcher Heimatdichtung alles Dichten entgegen, das in weiterm und weitestem Sinn des Worts das Wesen des Deutschen ausdrücken will. Wohl ist Raabe unverkennbar Träger niedersächsischen Lebensgefühls; aber er wollte sich auch in Menschen einfühlen, die nichts weniger als seine nächsten Stammesgenossen waren, beschritt daher auch andere Gebiete nicht nur deutschen, auch europäischen Lands. Gottfried Keller tat Gleiches. Noch anders hielt es von Anfang an Wilhelm Schäfer. Dieser Meister der Anekdote schenkt den Deutschen Einblick in deutsches Wesen und nimmt deutsches Wesen in umfangreichstem Sinn. Hätte er sonst in der Erzählung „Das Haus mit den drei Türen“ ein Stück deutscher Sonderart zu treffen versucht, das fern von seiner eigenen Heimat zu Hause ist? Schwyz, Schwyzer Landschaft und Schwyzer Menschentum sollen sich bis ins kleinste kennzeichnen. Solches Unterfangen setzt sich schärfster Prüfung aus. Der Schweizer gesteht den Nichtschweizern nur ungern das Recht zu, sein Wesen richtig zu sehen. Wirklich stieß Schäfer auf Einspruch.

Gotthelf legte auf Echtheit der Wiedergabe hohen Wert und durfte behaupten, daß er mit echten Farben arbeite. Freilich hat Farbenechtheit sogar in einer Dichtung, die mit Willen noch naturalistischer ist als Gotthelf, ihre Grenzen. Geschichtliche Persönlichkeiten — geschichtlich im weitesten Sinn genommen — müssen sich gefallen lassen, daß der Dichter sie mit schonungsloser Treue abkonterfeit. Sogenannte erfundene Dichtung, die ihre Menschen mehr oder minder dem Leben nachbildet, setzt sich dem Vorwurf der Klatschhaftigkeit aus, wenn sie ihre Modelle kenntlich macht, indem sie ihnen bezeichnende Züge ablauscht. Als Goethe seinen „Werther“ schuf, geriet er in dieses Gefahrenbereich. Gotthelf hat man noch lange nach seinem Hingang im Bernischen verdacht, daß er diese oder jene Persönlichkeit seiner Umwelt zu deutlich gekennzeichnet in sein Erzählen aufnimmt.

Langsam nur gewann auf dem Weg vom Realismus zum Naturalismus deutsches Dichten den Mut, Straßen Berlins oder gar den Namen eines Berliner Geschäftsinhabers, etwa eines hervorragenden Herrenschneiders, unverändert zu nennen. Balzac (freilich auch E. T. A. Hoffmann) hatte dergleichen Echtheit der Wiedergabe längst gewagt. Fontane bezeichnet schon Berliner Straßen mit ihrem wahren Namen, aber die Hausnummer, die er anführt, ist höher als die Häuserzahl dieser Straßen. Macht man es anders, so hat man Ehrenbeleidigungsklagen zu gewärtigen. Ein Land, das wie die Schweiz ganz genau weiß, welche Familiennamen in einem einzelnen deutschen Kanton beheimatet sind, macht die

Namenwahl dem Dichter schwer. Wahrt er da volle Echtheit, so setzt er sich Angriffen aus; doch nicht minder, wenn er aus Vorsicht oder aus Takt es nicht tut.

Schäfer stellte von frühauf Persönlichkeiten in den Mittelpunkt seines Erzählens, die er mit ihrem wahren Namen bezeichnen mußte, weil sie der Geschichte angehören, etwa Pestalozzi. Auf diesem ungefährlicheren Feld leistet er ein Höchstes, indem er den Hauptmann von Köpenick Schritt für Schritt den Weg zu seinem vielberufenen Streich gehen läßt. Dies Volksbuch im edelsten Sinn des Worts, zugänglich und wertvoll für jede Gesellschaftsschicht, ist eine schwerwiegende Ausnahme in neuer deutscher Dichtung. Volksbücher konnten und können ihr aus naheliegenden Gründen nicht leicht gelingen.

Heimische Art zu erschließen, ist auch immer noch das Ziel einer Reihe von Erzählern an der Niederelbe; in ihrer Mitte steht Hans Friedrich Blunck. (Seine ersten Werke sind älter als der Weltkrieg.) Doch auch hier gilt es ältere Heimatkunst überholen, zunächst Frenssen. Blunck und die um ihn weisen nicht bloß Kennzeichen des Niederdeutschen aus der Umwelt Hamburgs auf, die noch nicht erschlossen worden waren. Das Auge des Betrachters schweift hinweg über das Nächste und geht an den fernsten Hintergrund heran wie an die Zusammenschau von Heimat und Welt. Blunck stellt seherhaft die Anfänge germanischer Menschheit dar. Ihm hilft Fähigkeit und kühner Mut, in eine Vorgeschichte der Menschheit hineinzutauchen, die mit Gott und mit Natur noch in naher Berührung ist. Was uns wunderbar dünkt, ist dem Erleben dieser Früh- oder vielmehr Vormenschen gegebene Art, das Dasein zu sehen. So war deutscher Romantik das Wunder eine Anschauungsform Begnadeter. (Blunck läßt seine Menschen auch in der Gegenwart das Leben als Märchen erleben; Seemannsaberglaube hilft ihm, Märchen aus der Umwelt von heute zu holen. Was sich in seinen Märchen auslebt, trägt auch seine Balladen.) Etwas von solcher märchenhaften Schau bewahrt Blunck, wenn er Romane aus der Vergangenheit seiner hamburgischen Heimat erzählt. Nicht um Persönlichkeiten aus dem Mittelalter Fühlen und Denken ungeschichtlich zuzumuten, sondern in der Überzeugung und überzeugend, daß, was uns heute obliegt und aufliegt, an frühen

Der Fabrikant Anton Beilharz in Unterlingen war vor dreißig Jahren an den See herauf gekommen. Er stammte aus Mannheim als Sohn kleiner Leute, die sich in der Neckar-Vorstadt mit einer Gemüse-Gärtnerei plagten; und eigentlich wollte er damals nur über den Sommer bleiben, weil ein Schulfreund von ihm eine Aushilfe in der Buchhaltung brauchte. Aber nachher gefiel ihm die wohnliche Landschaft um den See herum besser als die rauchige Öde am unteren Neckar; auch merkte er bald, daß

305. Aus der Handschrift der Novelle „Der Fabrikant Anton Beilharz und das Theresle" von Wilhelm Schäfer



306. Holzschnitt von Hans Pape zu einem Märchen von der Niederelbe von Hans Friedrich Blunck
(Mit Genehmigung des Verlages Eugen Diederichs)

Stellen der Entwicklung gleich dringlich war, stellt er Menschen von einst vor Fragen der Gesellschaftsordnung und macht sie zu Gottsuchern. Wie das gemeint ist und wie Blunck sich Erlösung der Deutschen aus den Übeln der Gegenwart denkt, also Anwendung dessen, was ihm an der Betrachtung der Vergangenheit aufgegangen ist, auf unsere Zeit, zeigt sein Roman „Volkswende", der an den Schicksalen einer Familie die jüngste Geschichte Deutschlands entwickelt und wertet.

Blunck selbst wehrt es ab, sich an den politischen Auseinandersetzungen des Alltags zu beteiligen. Er nimmt nur ein starkes beharrendes Wirklichkeitsgefühl für sich in Anspruch und nennt den „abstrakten Zentralismus" der Staaten von heute die gefährlichste Quelle aller Kriege. Dennoch möchte Blunck, was er gegen solche Vereinheitlichung ausspielt, von den Absichten der Heimatkunst aus junger Vergangenheit sauber trennen. Wohl siedle er seine Gestalten gern in der Umgebung seiner Jugend an, wie auch Hamsun es halte. Er tue das, weil die Motive selbst, etwa die festergefügten Gestalten der Landschaft oder charakteristische Kapitel ihrer Geschichte oder aber bestimmte eigenwillige Wesenszüge ihrer Menschen ihn dazu zwingen. Wurzle er in heimischer Landschaft, so wolle doch allgemeingültig sein, was er dichtet. Weltoffen sei die Heimat in seinen Werken. Er darf sich darauf berufen, weit in der Welt herumgekommen zu sein. Das schenkt ihm einen Blickpunkt, der eine umfassende Schau sichert. So ergibt sich ja — wie es oben genannt wird — Zusammenschau von Heimat und Welt, eine Zusammenschau, die dem Deutschen nötiger ist als je, in einem Augenblick, in dem dauernd die Welt über den Deutschen zu Gericht sitzt und sein künftiges Geschick bestimmen möchte; entscheiden will sie, ob ihm zu helfen sei oder ob er seinem Schicksal verfallen solle.

Nur freilich kennzeichnet sich bei Blunck das Hamburgisch-Heimatliche meist so unzweideutig, daß sein Dichten sich nicht nur von der bewußten Weltbürgerlichkeit des Expressionismus trennt, auch von allem Gestalten, das aufs Allgemeindeutsche zielt. Mag er immer Heimisches von höherer Warte sehen, es macht sich um so fühlbarer, je ferner der Leser diesem Heimatgebiet steht. Von dieser Seite berührt er sich immer noch nahe mit einer Heimatkunst, die auf Weltoffenheit verzichtet und stehen bleibt, wo ältere Heimatkunst gestanden hat. Verwandtes gilt von den Dichtern, die als nächste Gesinnungsgenossen von Blunck genannt werden. Zunächst von Ponten (die Fortsetzung von „Wolga Wolga", betitelt „Rhein und Wolga", kehrt wieder zurück in Pontens Heimat und leistet Höchstes, indem sie Wesen und Zauber der Rheinlandschaft deutet; auch diesmal spiegeln sich wechselseitig Vergangenheit und Gegenwart), von Winckler, von dem Elsässer Eduard Reinacher und dem Unterfranken Friedrich Schnack. Dagegen dürften andere, die bei Blunck aufgeführt sind, sich merklicher von solcher weltoffenen Landschaftsdichtung unterscheiden, weil sie sich von der Landschaft ihrer Heimat williger loslösten, sogar Schaffner, dann Schäfer und Carossa, auch Frank Thieß. Eher wäre Emil Strauß den Weltoffenen anzureihen, die zugleich Heimatkünstler sind. Umgekehrt denkt wohl niemand daran, Döblin zum Heimatkünstler zu machen, weil er einmal das Wesen eines weniggekannten Bereichs der Stadt Berlin ausschöpfen will.

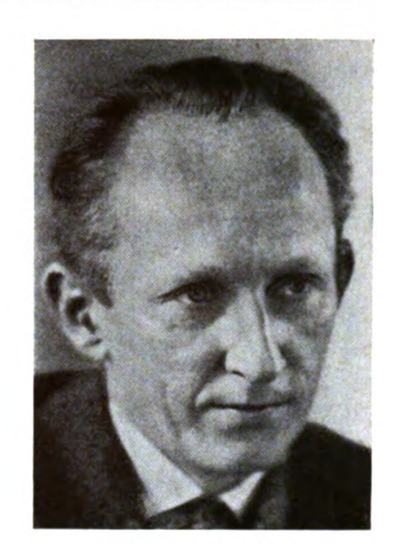
Alfred Döblin wurde von Anfang an zum Expressionismus gerechnet. Das wuchtige



307. Jakob Schaffner



308. Hans Carossa (Phot. A. Sahm)



309. Frank Thieß

Werk „Die drei Sprünge des Wang-lun", mit dem er 1916 sofort bewundernde Leser gewann, widerspricht solcher Einreihung schon durch die einläßliche Breite der Darstellung und durch die sachliche Fülle von Einzelheiten aus der neuern Geschichte Chinas. Zuweilen freilich steigert sich der Bericht ins Jähere und Grellere. Die Gesinnung ist vollends dem Expressionismus nahverwandt. Ein Mensch wird zum Gottsucher und erkennt dadurch die Wertlosigkeit fieberhaften Erobererdrangs. Rechter Weg sei, ertragen und sich fügen können, sich in die Schläge des Schicksals finden. Dostojewski vertritt Gleiches. Ganz ins Groteske trieb Döblin seine nächsten Erzählungen, mochte er Philister und Philisterinnen aus dem zeitgemäßen Leben Berlins auf abenteuerlichen Wegen sich ergehen lassen oder mit barockhafter Kraft der Farbe die Persönlichkeit Wallensteins und die Fürsten von Wallensteins Umwelt menschlich allzumenschlich abkonterfeien. Jahrtausende durchjagte dann sein Werk „Berge, Meere und Giganten"; Geschehnisse bis in fernste Zukunft hinein türmen sich aufeinander, in einer Sprache, die mit gigantischen Wortballungen und Worthäufungen auf den Leser losschlägt. Der Roman „Berlin Alexanderplatz" (1929) griff abermals eine neue Form der Mitteilung auf oder gestaltete vielmehr alte Erzählerbräuche des Erziehungsromans mehr oder minder humoristischer Prägung um. Ein mächtiger Stoff aus nächster Gegenwart, der Osten Berlins mit seinen Verbrecherkneipen, wird bis ins kleinste und einzelnste dargelegt. Mit Absicht reiht sich Notiz an Notiz, ohne daß sie kunstvoll in das Ganze eingefügt würde. Gleich vollständig hat selbst Zola nie ein Milieu in einem Roman wiedergegeben, schon weil er seine Notizen nicht als bloße Notizen hinwarf, sondern sie in überkommene und übliche Darstellungsweise verwob. Döblins Milieuschilderung hat von vornherein andere Absichten als Zola. Sie will feststellen, was alles im Bewußtsein eines Weltstadtmenschen mitklingt. Erweist nicht Döblin, daß es einen guten Teil der Vorstellung „Berliner Osten" unterschlagen heißt, wenn die Menge der Einzelheiten, die er anführt, unter den Tisch fällt? Sie sind nicht in Zolas Sinn zwingende Voraussetzung für das Handeln der Menschen, doch im Bewußtsein dieser Menschen leben sie mit und bestimmen das Lebensgefühl. Willenlose Hingabe an eine Macht, die unwiderstehlich sich auslebt, besteht am wenigsten in der Hauptgestalt des Romans. Von Anfang an will einer, der aus dem Gefängnis entlassen ist, künftig sich als gut bewähren. So ehrlich er das meint,

310. Aus der Handschrift des Romans „Berlin Alexanderplatz" von Alfred Döblin

er greift fehl aus Halbheit, auch weil die andern ihn gerade da hemmen, wo er sein Bestes zu tun meint. Er muß glauben, daß schweres Schicksal ihn demütigt. Auf langen Umwegen gewinnt er zuletzt im Verzichten das Verhalten, das schon für Wang-lun das Wahre und Rechte bedeutete. Die Darstellung nimmt solchen Ablauf von Anfang an vorweg, scheinbar sorglos im steten Verstoßen gegen die strengen Vorschriften Spielhagens; noch unbedenklicher als der „Zauberberg" greift der Roman Döblins zu altmodischen Mitteln des Berichts. Er verbindet sie mit Wagnissen allerneuesten Berichtens.

Allerneueste Gestaltungsweise erscheint auch bei Ausländern, in James Joyces „Ulysses", dann bei Amerikanern. Soll hier untersucht werden, wer das in Gang gebracht hat, wer Nachahmer ist? Sachlichkeit darf heißen, was sich da durchsetzt, eine Sachlichkeit, die titanisch nach Totalität ringt, nach Ausschöpfung des ganzen Reichtums an Bewußtseinsinhalten, der sich in Menschenseelen zusammenfindet. Riesige Zahlen ergeben sich schon, wenn nur zusammengerechnet wird, was Tag für Tag der einzelne wie etwas Selbstverständliches mitlaufen läßt, wieviel Küsse ein Mensch etwa im Laufe eines Lebens gibt oder wieviel Nahrungsmittel er aufnimmt, verarbeitet und absondert. Für ein Erzählen, das sich an solche Buchung heranwagt, wird notwendige Ausdrucksform die Worthäufung, schon um die Übermenge verwandter Dinge zu bezeichnen, die sich in einer einzigen Vorstellung zusammenfinden. Das überholt ebenso die barockhaft häufenden Begriffzerteilungen von Arno Holz' späterer Gestalt des „Phantasus" wie Verwandtes in Döblins „Berge, Meere und Giganten". Äußerstes leistet auf solcher Bahn der Roman „Perrudja" von Hans Henny Jahnn. Ungefähr gleichzeitig mit „Berlin Alexanderplatz" begann er zu erscheinen. Zu sagen, was da gesagt werden soll, tritt neben Liedeinlage auch Musik in Notenform; sie



311. Alfred Döblin
(Phot. Yolla Niclas)

soll auch noch verraten, was mit Worten nicht ausgedrückt werden kann. Durchaus gilt es, Wesenszüge des Lebens kenntlich und nachfühlbar zu machen, die bisher in Dichtung noch nicht gleich stark sich durchgesetzt hatten. Außergewöhnliche Breite ist in den Dienst solcher Absicht gestellt. Das übertrifft Döblins verwandtes Vorgehen und stellt noch mehr Anspruch an die Aufnahmefähigkeit, ja an die Geduld des Lesers. Zuweilen glücken Kennzeichnungen eines Stimmungsaugenblicks, die mit unerhörter Kraft dem Leben versteckteste Abschattungen abgewinnen. Natürlich taucht Jahnn in Tiefen, die ins Reich von Seelenkrankheit reichen. Libido auch von perverser Art nimmt viel Raum ein. Jahnns Dramen hatten es ähnlich gehalten.



312. Hans Henny Jahnn
(Photo Franz Rompel, Hamburg)

7. Nachleben des Expressionismus

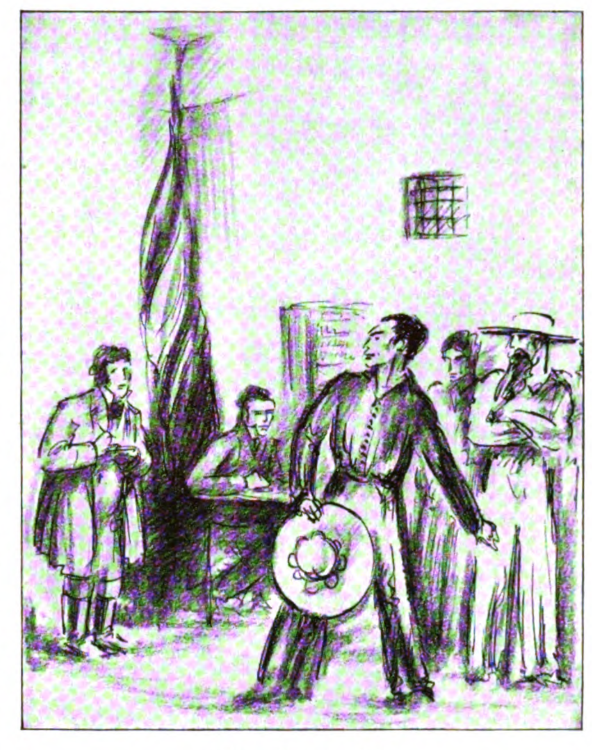
Fast kann es scheinen, als wären die eigentlichen Träger des Expressionismus seinen Absichten minder treu geblieben und hätten Vertretern der älteren Schicht überlassen, das Wesentliche dieser Absichten festzuhalten. Wie der Expressionismus jäh emporgestiegen war, brach er auch jäh zusammen. Eben noch konnten die Verleger mit Werken expressionistischer Künstler reiche Gewinne einheimsen oder auch mit Arbeiten über den Expressionismus. Gleich darauf sahen sich die expressionistischen Dichter mundtot gemacht. Niemand wollte sie verlegen. Einzelne paßten sich überraschend schnell den neuen Bedingungen an. Wer gestern noch als mahnender Seher Aufrufe zu neuer Weltschau vertreten hatte, war im Handumdrehen bereit, nicht bloß wieder Kunst um der Kunst willen zu treiben und auf alle unkünstlerischen Ziele zu verzichten, auch zu nichtwertender Dichtung zurückzukehren. Dank dem Wertungsbedürfnis des Expressionismus hatte auch die Wissenschaft erkannt, daß sie in den großen Leistungen der Weltdichtung zu willig übersehen hatte, wie stark hier zwischen Gut und Böse geschieden wird. Trotzdem meinten Persönlichkeiten, die unmittelbar vorher expressionistisch in ihren Dichtungen für das gekämpft hatten, was ihnen als gut, und sich gegen das gewehrt hatten, was ihnen als schlecht erschien, fortan Moralinfreiheit durchsetzen zu müssen, und beriefen sich womöglich dabei auf Shakespeare. Vom Expressionismus her gewöhnt, im Publikum starken Nachhall zu wecken, wollten sie auf diesen Nachhall auch jetzt nicht verzichten; sie gaben die Gedankenwelt des Expressionismus auf und beschränkten sich etwa im Umkreis des Dramas nur noch auf möglichst Bühnenwirksames. Alexander Lernet-Holenia war von Rilke gekommen und hatte sich recht expressionistisch mit dem Stoff des „Demetrius" auseinandergesetzt. Gerade er vertrat in Lehre wie in Ausübung bald den Standpunkt, nun seien vorläufig Stücke zu liefern, die, und wäre es nach Kotzebues Art, durch geschickte Griffe das Publikum ins Theater lockten. Auch Walter Hasenclever vertrat Verwandtes. Gewiß barg sich hinter solchem Umfall auch ein Verzweifeln an der Zeit, leitete sich all das zurück auf schwere Enttäuschung.

313. Handschrift Georg Kaisers

Der griffsichere Bühnenbeherrscher unter den expressionistischen Dramatikern Georg Kaiser fand eine wirksame Lösung für die neue Aufgabe. Er tauchte den Vorgang in Ironie und beließ ihm doch alles, was den Banausen lockt. Tieck hatte im „Gestiefelten Kater" dergleichen schon genutzt, allerdings unzweideutiger über das liebe Publikum gespottet, das sich an Armseligem freut. Kaiser legte es etwa auf Verhöhnung der Kolportage an, bot indes zugleich, dies Vorhaben durchzuführen, Gestalten und Vorgänge, wie sie dem lieb sind, der in seinem Herzen Wohlwollen für Kolportage bewahrt und sie daher auch auf dem Theater nicht entbehren kann. Das wurde von Kaiser so geschickt gemacht, daß die Grenze zwischen ironischer Verhöhnung und unbedenklicher Verwertung des Gegenstands sich verwischte. Der andere Bühnenbeherrscher aus expressionistischer Zeit, Karl Sternheim, hielt es ähnlich, zog sich aber mehr und mehr von der Bühne zurück, um desto unmittelbarer und eindeutiger zu sagen, was ihm an der Zeit mißfiel.

Sogar Franz Werfel weckte zuweilen den Eindruck, er wolle fortan nur noch seine Fähigkeit wirkungsgewissen Formens verwerten. Sie hatte sich schon in seiner unverhohlen expressionistischen Dichtung kenntlich gemacht. Sein „Spiegelmensch", in Gesinnung und Ausdruck

ganz expressionistisch, erdenfern in seinen großen Gebärden, nur halbes Licht in rätselhaftes Dunkel werfend, verrät dennoch in Grillparzers ehrendem Sinn starke Begabung für Theatralik. Solches Können beherrscht das Geschichtsdrama ,,Juarez und Maximilian" so merklich, daß der sittliche Untergrund, immer noch bedingt durch Werfels Stellung zur Welt, und der Wertmaßstab, den er für die Persönlichkeiten des Stücks bereithält, dem gebannt miterlebenden Zuschauer entgehen können. In diesem Zweiheldendrama hat der eine Held kein einziges Wort zu sprechen, betritt auch nie die Bühne. Dennoch wächst Juarez im Fortgang der Handlung immer größer und mächtiger empor, um zuletzt den Gegner Maximilian zu vernichten. Ja Juarez gewinnt um so höheres Maß, weil er nur aus der Ferne eingreift, unnahbar und unsichtbar. Ein Meisterwerk, aber von der Seite zielbewußten Formens. Enger verbunden mit der Weltwertung Werfels aus seiner Frühzeit blieb der Roman, dessen Held der Tonkünstler Giuseppe Verdi ist; die Seele Verdis erlebt im Sinn hohen Menschentums, wie Werfel es früh schon geträumt hat. Dem steht nicht die reiche Fülle musikalischen Fachwissens im Weg, die im Roman den Leser wissenschaftlich belehrt. Noch unmittelbarer melden sich in dem Kriegs- und Nachkriegroman ,,Barbara" die alten Herzenswünsche Werfels. Bekennerwille entwirft ein böses Abbild jüngster Geschichte Österreichs; Mittel des Schlüsselromans sind verwertet. Wieviel indes Werfel hier entlarvt, ihm bleibt das Bedürfnis, Wege zur rechten Sittlichkeit zu weisen; freilich zwingt ihn auch diese Absicht, eine Jugend anzuklagen, die schleunigst vergißt, was aus guten Gründen und aus schwerer Prüfung sich ihren nächsten Vorgängern als das Rechte und Notwendige ergeben hatte. Die Stärke des Bekennerwillens sprengt ebenso wie das Umfängliche des verarbeiteten Stoffs fast den Rahmen des Romans. ,,Die Geschwister von Neapel" verfügen desto künstlerisch freier über Geschehnisse, die zunächst ein altüberliefertes Schema des Romanablaufs und der Romanmenschen notdürftig zu füllen scheinen. Dann enthüllt sich die reife Kunst, mit der hier solch Altüberliefertem neuer Sinn abgewonnen wird. Noch kann der Eindruck sich durchsetzen, ein Meister spiele mit seinem Gegenstand, ihn durch sein Können zu adeln. Endlich zeigt sich, wie Zug um Zug augenblicklich herrschende Ansprüche abgelehnt und an ihre Stelle sittlich Werthaltigeres gesetzt wird. Nicht nur das vielerörterte Verhältnis der Kinder zum Vater, überhaupt Beziehung des Menschen zum Menschen tritt in eine Beleuchtung, die heute um so neuer erscheint, weil sie gutes Altes wiederaufleben machen will. Auch Werfel hätte das kaum geleistet, wenn Thomas Manns ,,Zauberberg" nicht zeigte, mit welchem Gewinn Erzählerbräuche der Humoristen wieder in den Dienst des Erzählens gestellt werden können, in starkem Widerspruch zu Spielhagens Forderungen.



314. Szenenbild
aus Werfels ,,Juarez und Maximilian".
Zeichnung von Hans Freese

Morgengesang

Ich bin nicht tot. Durch Spalt und Ritze
Verwundet mich der scharfe Strahl.
Und im durchglühten Selbstbesitze
Leb ich noch Ein Mal, noch ein Mal.

Nun durch die Fenster stürzt mit Wogen
Ein Blau, wie mirs noch nie geblaut.
Die Luft ~~ist~~ Kindheit vollgesogen
Von ~~Mutter~~ Sonnenmilch, die ~~Sternher~~ nieder taut.

Der Dampfer draußen auf dem Meere
Röhrt riesig wie ein Wild zur Brunft.
Von Bergen flammt geheimer Heere
Licht: unsichtbare Niederkunft.

Wie alt bin ich? Ich möchte brüllen
In diesen Tag der Gnadenwahl,
Und alle meine Segel füllen
Sich heut noch Ein Mal, noch ein Mal!

315. Handschrift Franz Werfels



316. Hermann Kesser.
Photographie

Ohne jedes Zugeständnis wahrt Johannes R. Becher seine alte Kämpferhaltung. Er schreitet zu noch unbedingterem Bekennen seiner politischen und gesellschaftlichen Wünsche weiter, greift aber zu schlichter sachlichem Ausdruck dieser Wünsche. Sein „Großer Plan" ist ihm ausdrücklich ein Epos des sozialistischen Aufbaus und tritt ohne Rückhalt für den Fünfjahrplan der Sowjets ein. Expressionistisches Abrücken von der Wirklichkeit weicht dabei unzweideutiger, natürlich parteiischester Kennzeichnung der Mächte, die für und gegen das Unternehmen kämpfen.



317. Hanns Johst
(Photo Fuld, München)

Unruh verfocht, was ihm aus Weltkriegserlebnissen heraus unverlierbarer Bestandteil seiner Weltschau geworden war. Der Vorwurf, er wiederhole sich, stellte sich ein, bezeugte indes nur, daß hier einer sich wirklich treu blieb. Er kam freilich um das frohe Bewußtsein, den Menschen sagen zu können, was ihnen Erlösung und ersehntes Lebensglück kündete. Ironische Weltschau drängte sich ihm auf und machte nicht halt vor ihm selbst und vor seinen eigenen Absichten.

Volle Stoßkraft wahrte sich Hermann Kesser im Kampf gegen Zeiterscheinungen, die seinem Glaubensbekenntnis widersprechen. Das Drama „Rotation" nimmt die Frage nach dem Grund der bestehenden Arbeitslosigkeit nicht anders und nicht minder angriffslustig als vor nicht langer Zeit der Vorstoß des Expressionismus gegen das Gebaren der Großindustrie, auch in der Überzeugung, das wahre Heilmittel nennen zu können. Anders ist die künstlerische Gestaltung geworden, mag sie immer noch Knappheit wahren. Sie nutzt alle Gewinne, die durch neue Technik sich der Bühne ergaben, ebenso wie Kesser ein andermal sich in den Dienst des Hörspiels stellt. Nähere Fühlung mit dem Leben setzt sich durch. Der Dichtermaler Ludwig Meidner hatte als einer der ersten die Notwendigkeit erkannt und ausgesprochen, daß der Expressionismus wieder naturalistischer werden müsse, nicht etwa im Sinn einer Wiederaufnahme der Weltauffassung und der Gestaltungsweise des Naturalismus von einst; Meidner forderte einen fanatischen, inbrünstigen Naturalismus, wie im Gegensatz zu Albrecht Dürer der Maler Matthias Grünewald ihn vertritt. Gemeint war das im Sinne eines Verzichts auf die Erdenferne des Expressionismus, auf die Verflüchtigung der Wirklichkeit, die im Dienst des Geists dem Expressionismus allzu lieb geworden war. Neue Dichtung Kessers erfüllte diesen Wunsch Meidners; auch Unruhs „Bonaparte", sogar die groteske Tragikomödie „Phaea" geht in gleicher Richtung über sein älteres Schaffen hinaus.

Hanns Johst vertrat in seinen Anfängen Lieblingsgedanken des Expressionismus und wahrte zugleich mehr oder minder streng dessen künstlerische Ausdrucksweise. Nach dem Zusammenbruch rückte er merklich von der politischen Stellung der Weltversöhner und Friedensfreunde ab. Immer noch in gesteigerter Sprache, ein mahnender Rufer, wehrte er sich



318. Gemälde von Ludwig Meidner „Ich und die Stadt"

gegen Verzicht des Deutschen auf vaterländisches Gefühl und zielte auf erneuernde Selbstbesinnung des Deutschen, die ihr Stammeseigentum nicht nachgiebig um des Weltfriedens willen opfert. Allmählich stimmte er seinen Ton herab und näherte sich der beruhigteren Ausdrucksweise älterer Erzählung. Nur im Hintergrund blieb sein Bedürfnis bestehen, an Zeiterscheinungen Kritik zu üben. Von solchem Standpunkt zeichnete er deutschen Adel, der durch die Markentwertung um sein Geld, durch die weltgeschichtlichen Vorgänge um seinen inneren Halt gekommen war.

René Schickele war nur durch den Expressionismus hindurchgegangen. Diesem Elsässer glückte früh die klare und scharfe Wortgebung der Pariser Tagesschriftsteller. In der Weltkriegszeit veränderte sich sein Stil und gab Lebensnähe zugunsten phantastischerer, ja groteskerer Prägung auf. Groteskes hatte sich schon im Inhalt und in den Menschen eines Kriegsromans angemeldet, den er vor dem Krieg abfaßte. Das mehrbändige Romanwerk, in dem er nach Versailles das Wesen des Elsässers und seine eigenen Wünsche für die Zukunft seiner engeren Heimat entwickelt, weist fortschreitend eine Beruhigung des Tons; glühender und aufstachelnder sind die Farben des ersten Teils, sachlicher wird der weitere Verlauf, immer lockerer der Aufbau.

Max Brod mied in der Blütezeit des Expressionismus ekstatische Gespanntheit des Ausdrucks; ihm lag mehr an sittlicher Weltschau und am Gottsuchertum. Gleicher Geistesgehalt bestand nachher bei ihm, auch wenn er das Leben eines großen Abenteurers aus der Vergangenheit in farbenfroher Verwertung gegensätzlicher Daseinsmöglichkeiten vorführte, aus der Enge des Prager Gettos in die Renaissancepracht Roms seinen Helden versetzte. Ein umfängliches Bekenntnisbuch Brods entwickelte — noch in expressionistischer Zeit — die Weltanschauung, die er sich erobert hatte, und den sittlichen Maßstab, der ihr taugt. Brod bezog Gegensatz und Verwandtes von Judentum und Christentum ein; das weckte Einspruch und ließ manchen das Wesentliche und Eigene des Werks verkennen. Später legte Brod in knapperen Umrissen dar, was ihm aufgegangen war: Die Scheidung von edelm und unedelm Unglück, von Leid, das in der Natur des Daseins begründet und daher unbehebbar ist, und von Gefahren, die der Mensch abwehren kann und soll. Brod drang weiter vor zu der Einsicht, das Böse sei ebenso notwendig wie die Überwindung des Bösen, doch nicht immer reiche die Kraft eines Menschen aus, das Böse in sich zu besiegen. Brod weiß, daß er nicht als erster die Ansicht verficht. In solchem Sinn sind Brods neuere Dichtungen unterbaut und bewähren, wieviel ihm wie dem Expressionismus an sittlichem Werten und Handeln liegt.

319. Handschrift René Schickeles. Aus dem Roman „Der Wolf in der Hürde“

Noch unmittelbarer als bei Brod betätigt sich der Wunsch nach geschlossener Weltanschauung in den Dichtungen Erwin Guido Kolbenheyers. Es ist, als zöge dieser Enkel von Hebbels vertrautem Freund aus einem Gedanken Hebbels die Folgerungen, wie sie einem Zeitalter entsprechen, das nicht gleich der Zeit Hebbels sich von der Philosophie abzukehren beginnt, sondern ihr wieder zustrebt, vor allem nicht mit Hebbel den Relativismus vorbereitet, sondern sich wieder zurück zu Gott wendet. Kolbenheyer teilt mit Brod die Neigung zur Barockwelt des 17. Jahrhunderts. Sein Liebling ist der philosophisch gerichtete Gottsucher. Seine Romane versenken sich in Spinoza oder in Paracelsus oder in einen aus der Umwelt Jakob Böhmes. Sie treten in Wettstreit mit der Wissenschaft und möchten leisten, was ihr nie ganz glücken kann; Leben und lebendige Menschen zu schaffen, nicht begriffliche Zergliederung zu bieten. Gegen Hegel hatte einst Hebbel die Ansicht verfochten, Dichtung, zumal Drama, spiegle den Lebensprozeß treuer als alle Wissenschaft. Kolbenheyer leitet aus solchem Vorzug der Dichtung noch ihr Recht ab, eine neue Metaphysik aufzubauen; es ist die Metaphysik des deutschen Menschen.

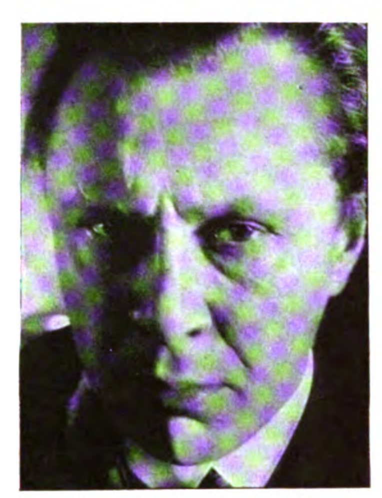


320. Max Brod
(Photo Style, Prag)

Walter von Molo war in seinen geschichtlichen Erzählungen über den Impressionismus zu machtvoller Dynamik und zu ballender Gedrängtheit vorgeschritten. Dem andern Ziel des Expressionismus, einer Sittlichkeit des opferfrohen Mitleids, wandte er sich zu, als er in seinem „Bobenmatz“ eine Gestalt schuf, die in mehr als einer einzigen Dichtung auftrat, einen aus dem Stamm der Erlöser, die willig Widerspruch



321. Erwin Guido Kolbenheyer



322. Walter von Molo
(Photo Helmar Lerski)

und Anklage ertragen, um andern das Lebensleid zu lindern.

Anton Wildgans nahm im Bühnendrama eine Reihe bezeichnender Bräuche des Expressionismus auf. Wiener Leben und Wiener Menschen aus einer Schicht, die dem Impressionismus besonders wertvoll gewesen war, gewannen bei Wildgans überraschend neue Beleuchtung; stark kündete sich auch bei ihm der Drang nach Wertung an. Immer noch bleibt er Ankläger, entlarvt Niedriges und Gemeines, weist höhnend auf die Erfolge der Widersittlichkeit hin, wenn er, wie kurz nach ihm Gerhart Hauptmann im „Till Eulenspiegel", ein Zeitepos in Hexametern formt; es treibt im Helden „Kirbisch" verantwortungslose Weltgewandtheit zur Groteske hinauf. Doch auch bei Wildgans lebt sich schlichte Freude am Gegenstand aus, sobald er aus eigenen Erinnerungen schöpft und ein Bild des Wien von einst zeichnet. Erinnerungen aus seiner Kindheit sind die Quelle; minder sentimental als viele andre, die von dem Leid der Heranwachsenden zu melden hatten und haben, spiegelte er hier seine eigene Jugend.



323. Anton Wildgans.
Photographie

Leonhard Frank wehrte sich einst erbittert gegen den Krieg, deckte schonungslos die Schäden auf, die er den Menschen bringt. Geist der Empörung gegen bestehende Zustände atmete ebenso sein Roman, der in merklicher Verwandtschaft mit der Psychoanalyse eine späte Mordtat auf tiefverletzende Knabenerlebnisse zurückleitet. Das war abermals ein Beitrag zu den vielen expressionistischen Äußerungen, in denen sich der Gegensatz zwischen alt und

Nun steigen wieder die geliebten Hügel
Allmählich auf den Rand des weiten Blaus,
Darüberhingewiegt auf zartem Flügel
Ruht Wolke neben Wolke freundlich aus,
Der Kutscher hält, springt ab, versorgt die Zügel,
Mit trauten Fenstern grüsst das alte Haus,
Gastlich bereit dem eingekehrten Wandrer,
Andacht umfängt mich, und ich bin ein andrer

324. Handschrift Anton Wildgans'

jung, zwischen Lehrer und Schüler völlig zu Ungunsten der Erwachsenen kundgab. Viel weniger von solcher Kämpferhaltung bestand in der Erzählung, die er aus seiner Würzburger Knabenzeit schöpfte. Gesünder, kraftvoller, tatenlustiger ist hier die Knabenwelt, nicht so leicht verletzbar, daß, wie die Psychoanalyse das nennt, ein frühes Trauma genügt, nach Jahren eine Untat zu zeitigen. Noch ungehemmter regt sich der Geist von Franks Vaterstadt Würzburg in einer Art Fortsetzung dieses Romans aus der Knabenzeit, humoristisch getönt, wie es dem Wesen des Würzburgers entspricht. Die Novelle ,,Karl und Anna" teilt mit dem Expressionismus das Bedürfnis, die Schäden des Kriegführens, das Zerstörende, das sich da auswirkt, drastisch wiederzugeben; doch wie im Impressionismus ist minder allgemein Menschliches und Typisches als ein Sonderfall des Seelenlebens ihr Gegenstand.

Verblieb folgerichtig der Umwandlung der Novelle Franks in Bühnenvorgang manches von impressionistischer Seelenkunst, so entspricht das durchaus der Wendung, die ein guter Teil neuerer Dramen vertritt. Ausnahmen bleiben sittliche Forderer und Gottsucher wie Alfred Brust und Ernst Barlach. Sie beharren noch bei den großen, unrealistisch gemeinten Linien expressionistischer Dramatik. Das Monumentale von Barlachs Bildhauerei setzt sich in seinem Dichten immer stärker durch.

Ernst Toller und Bert Brecht wahrten viel von Geisteshaltung und Formgebung des Expressionismus, mögen sie auch heute gern als bewußte Vorkämpfer neuer Sachlichkeit gefaßt werden. Dem Leben und seinem Wortausdruck wurden sie fortschreitend gerechter. Der leidvoll anklagende Ausruf wich auch bei ihnen dem neuerwachten Wunsch, im Gespräch



325. Holzschnitt von Ernst Barlach zu seinem Drama ,,Der Findling" (Verlag Paul Cassirer, Berlin)



326. Illustration zu Tollers ,,Hinkemann" von Carl Rabus





327. Ernst Toller. Bildnisbüste von Kurt Kroner, 1916

die Entwicklung des Vorgangs und seine Verknüpfung mit dem Seelenzustand der Bühnengestalten dauernd zu kennzeichnen. Einer Bühnenbegabung von der überwältigenden Echtheit Karl Zuckmayers war es von vornherein selbstverständlich, altgewohnte Kunst des Worts und der Gebärde sich ausleben zu lassen. Er bot Fortsetzung und Steigerung der Form, die einst sein hessischer Landsmann Ernst Niebergall im „Datterich" gewonnen hatte; nur kam manches hinzu, was vor dem Naturalismus kaum möglich gewesen wäre. Brecht greift wieder auf, was lange vor dem Expressionismus im Drama für wertvoll galt, wenn sein „Leben Eduards II." Geschichte in großem Stil vorträgt, mag hier immer noch viel von expressionistischer Knappheit bestehen. Friedrich Wolf hatte in Kunstgestaltung und Gesinnung Letztes und Äußerstes expressionistischer Dramatik gewagt. Dann spiegelte er wirklichkeitsechter seine Weltanschauung, sein sittliches Gefühl und seine gesellschaftlichen Wünsche in einem Vorgang aus der Vergangenheit, der dem Stoffgebiet des „Florian Geyer" angehört. Endlich nahm er in Gegenwartstücken Stellung zu Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft, im Sinn unbedingter Wertung und als Kämpfer. Was er gegen den § 218 des Strafgesetzbuchs einwendet, wäre auch in strengexpressionistischer Form zu sagen gewesen. Sachlicher und lebensnäher formte er es jetzt.

Wieviel Neuland Brecht durch die Wendung zum Leben gewinnen kann, bezeugt seine Lyrik. Sie bedeutet im Umkreis der vielen Vorstöße, die jetzt den Expressionismus ebenso wie ältere Dichtungen überwinden wollen, wirklich Neues und Starkes. Gesinnung des Expressionismus, aber auch viel von seiner barockhaften Wucht bleibt bestehen. Das verwertet eine Vers- und Strophenkunst, die wieder Volkstümliches und Volksliedartiges durchsetzt.

Arnolt Bronnen verband lange Zeit Wortknappheit des Expressionismus mit Gegenständen, die den Seelenforschern um 1900 geläufig waren. Bei ihm wurde der Mann wieder zum Spielball in den Händen einer sinnebestrickenden Frau; gerade das hatte der Expressionismus überwinden wollen. Selbst politische Vorgänge führte Bronnen auf solche Versklavung des Manns zurück. In den expressionistisch grellen Gegensätzen von hell und dunkel wirkte sie nur noch grotesker. Kam hier Freuds „Libido" wieder zu vollem Recht, so gesellte sich auch die Vorliebe für widernatürliche Liebe in Bronnens Dichtungen hinzu. Das Häßliche wurde bei ihm Selbstzweck oder vielmehr das Selbstverständliche; tat doch Anklagebedürfnis nicht mit, auch nicht der Wunsch, an Stelle der seelisch Belasteten besseres und reineres Menschentum zu wecken. Überraschen mußte Bronnens Wendung zum Faschismus. Nun ward mit einem Schlag auch bei ihm das Bedürfnis nach Wertung stark, zugleich der Wunsch, bestehenden Mißbrauch zu entlarven und auf die wahren Retter hinzuweisen. Aufgegeben wurde von Bronnen auch jetzt nicht Häßlichkeitsmalerei; noch liegt ihm viel daran, Menschen von der übelsten Seite zu sehen.

Theodor Tagger ging zuerst, vor allem in der Wortgebung, bis zum Äußersten des Expressionismus. Als er dann unter dem Decknamen Ferdinand Bruckner die Reihe seiner Dramen begann, war nur noch wenig Expressionistisches zu beobachten. Mit Bronnen wett-



328. Karl Zuckmayer.
Photographie



329. Friedrich Wolf
(Photo Hugo Erfurth, Dresden)



330. Arnolt Bronnen
(Photo Binder, Berlin)

eiferte er in der Häufung pervers gerichteter Erotik. Was in seinen Stücken zwischen Jüngling und Mädchen sich abspielt, rechnet zu den schärfsten Anklagen, die heute gegen das Liebesleben deutscher Studenten und Studentinnen erhoben werden können; als Anklage war es kaum gedacht. Feigere Schwäche in der Auseinandersetzung mit dem Leben hatte aus Wiener Umwelt in gleichem Ausmaß der Impressionismus nicht geholt. Wehrt sich gegen eine solche geborene Verbrechernatur das sittliche Gefühl einer Frau, so endet der Widerstreit in einer Versöhnung, durch die das tiefverletzte Weib dem Vernichter ihrer Ehre recht gibt. Bescheiden erscheint daneben der Skeptizismus aus wenig früherer Zeit. Bruckner-Tagger überraschte, als er mit seiner ,,Elisabeth von England" hervortrat. Mit einem einzigen Ruck eroberte er hier geschichtliche Dramatik, nicht nur von ungemeiner Fähigkeit, der Bühne neue Mittel abzugewinnen, auch von unleugbarer Monumentalität. Sie bleibt noch fühlbar, selbst wenn die Darstellung Großgedachtes herabstimmt.

Aus dem Kleinlichen und Kleinlichsten, aus der Häßlichkeit anwidernder Liebeserlebnisse, taucht fast unversehens, machtvoll und bannend, geschichtliche Dramatik empor. Oder vielmehr rechtfertigt das Stück schon vorhandene Vorstöße verwandter Art. Unruhs ,,Bonaparte", Brechts ,,Leben Eduards II." und das und jenes Erzählerwerk aus jüngster Zeit geben Stoffen aus der Geschichte der Vergangenheit ein neues Recht, nachdem um 1900 und auch noch im Expressionismus man nur selten sich an sie herangewagt hatte. Setzt sich hier etwas Notwendiges durch?

Nach langer Unterbrechung hat die Welt im Krieg wieder die Bedeutung weltgeschichtlicher Vorgänge schmerzlich genug erfahren. Noch mag es scheinen, als ob im Leben der Völker, nicht nur des Abendlandes, diese Wandlung kaum zu rechter Selbstbesinnung geführt hätte. Noch sieht die Mehrzahl das Große, das sich hinter der Umkehr verbirgt, aus zu viel Nähe, wenn vielleicht auch nicht länger bloß vom Blickpunkt des Unheils, das ein weltgeschichtlicher Vorgang den Menschen bringen kann, so doch nur im Sinne des Gegensatzes der Parteien oder der Völker. Parteiengegensatz wirkt sich seit dem Zusammenbruch in deutscher Dichtung

stark genug aus. Um so wertvoller ist Dichtertat, die von höherer Warte das Verhältnis von Mensch und Geschichte ergründen will. Der Betrachter jüngster deutscher Dichtung kann leicht zu dem Ende kommen, das Chaos, in dem die Gegenwart sich aufzulösen droht, setze sich auch in der Poesie immer unwiderstehlicher durch. Ist es nicht ein Lichtblick, daß wenigstens dies eine sich auch in deutscher Dichtung ankündigt: Menschenleid und Menschenglück, Aufstieg und Abstieg der Menschen in den großen Zusammenhang weltgeschichtlicher Vorgänge hineinzuversetzen? Ist es nicht Gewinn, wenn in Taggers „Elisabeth von England" alles, was auf der Bühne vorgeht, unter die eine Entscheidung gestellt wird, die damals für England bestand: Ob es ein ziemlich bedeutungsloser Kleinstaat bleiben solle oder ob sich ihm der Weg zur Weltherrschaft eröffne? Noch verharren andere geschichtliche Dramen auf geringerer Höhe, noch drängt sich vielfach das Persönliche der Seelenvorgänge unbeherrscht in den Vordergrund. Unzweideutiger sprechen für das Bedürfnis, das Einzelne im Sinn des Ganzen der Welt, zeitlich wie örtlich, zu sehen und zu werten, Erzählungen, wie Hans Friedrich Blunck und seinesgleichen sie bieten. Weltgeschichtlich gemeinte Selbstbesinnung kann Menschen wie Dichtungen von dem Druck befreien, der jetzt auf ihnen liegt, sie für Entscheidungen rüsten, nicht bloß politischer oder sozialer Art, sondern von weltgeschichtlicher Bedeutung, für Entscheidungen, die über kurz oder lang zu treffen sein werden.

Klarer und klarer enthüllen sich die Aufgaben, die sich der wiedergeborenen Geschichtsdichtung stellen. Alles liegt an dem Unterschied, der zwischen ihr und dem Professorenroman des späten 19. Jahrhunderts sich durchsetzen muß, soll ihr nicht ein gleich bedenkliches Schicksal zufallen.

Schon als zu Beginn des 20. Jahrhunderts Geschichtserzählung sich von neuem hervorwagte, trat sie bewußt oder unbewußt zum Professorenroman in Widerspruch. Nicht das Verwandte von einst und jetzt, sondern der Gegensatz von Gegenwart und früher Vergangenheit war ihr wichtig. Sie verkleinerte nicht Altes, um es dem Lebensgefühl der Gegenwart anzupassen, sie steigerte es zu einer Größe, die nicht scheute, durch Ungewohntes zu befremden. So hatte schon Conrad Ferdinand Meyer es gehalten und auf solche Weise Anerkennung einem Zeitalter abgerungen, das alle Dichtung von Vergangenem ängstlich mißtrauisch zu betrachten gewohnt war. Bis in den Expressionismus setzte sich das fort, verstärkte sich noch in ihm. Ihm lag es ja, mit dem Mut zu freischöpferischer Geisteskraft ferne Welt zu gestalten und sie wie etwas Fernes erscheinen zu lassen, auf die Gefahr hin, daß Unwirkliches, mindestens Überwirkliches sich ergebe. Der Expressionismus berief sich nicht wie einst der Professorenroman auf gelehrte Forschung, sondern auf innere Schau. Freilich war auch sie bedingt durch Einblicke in das Seelenleben, die sich an Verfallmenschen der Gegenwart ergeben hatten. Schließlich kann keiner die Menschen der Vergangenheit anders deuten als durch seine eigenen Erlebnismöglichkeiten. Ebenso sieht noch der Feinfühligste in das Tier Menschliches hinein, wenn er sich in die Tierseele versetzen und in ihr entdecken will, was allem Menschenwesen widerspricht.

Den Eindruck weiter Entfernung zwischen Vergangenheit und Gegenwart weckte der Expressionismus schon durch knappwuchtige Wortgestaltung. Edschmid erweist das. Klabund erzählte in solcher Form von Moreau und von andern aus vergangener Zeit; sie wirkten wie Menschen aus versunkener Welt. Bronnen freilich trug „Napoleons Fall" in verwandter Sprache vor und leitete einen mächtigen Geschichtsvorgang trotzdem auf Kleines und Niedriges zurück, hatte für ihn nur unzeitige Libido zur Voraussetzung. Das bleibt die Gefahr für alle, die das Längstvergangene mit Freuds Hilfe begreiflicher machen möchten; sie ziehen ins Allzumenschliche herab, was weltbewegendes Ereignis gewesen war.

Ähnlich hatte es der Professorenroman angefangen. Er wußte noch nichts von Psychoanalyse, aber ihm lag — wie der gleichzeitigen Geschichtsforschung — viel an dem Nachweis, vor Hunderten und Tausenden von Jahren sei es letzten Endes nicht anders gewesen als heute. War es wirklich unerläßlich, nicht ab und zu, sondern ständig in einer Darstellung der Geschichte des alten Roms von „Manilischer Bill" statt von „Lex Manilia" zu reden? Ganz nahe sollte dem ausgehenden Jahrhundert des Bürgertums das Lebensgefühl von einst ebenso wie die große Persönlichkeit der Vergangenheit kommen. Das drängte viele zu Froschperspektive; man wollte sich der Schwächen vergewissern, die den Großen der Vergangenheit anhingen. So meinte man, in ihr Allerheiligstes eindringen zu können. Schon Büchner, sogar Grabbe hatte dergleichen angefangen. Je unbedenklicher das fortschreitende Jahrhundert dem Machtheldentum absagte,



desto mehr setzte sich die Neigung durch. Dichter, die sich über den Professorenroman lustig machten, drückten noch um 1900 den jungen Napoleon zu einem Spielball in den Händen Josephines herab. War das besser als das Wagnis eines Ebers, Kambyses zu einem vorzeitlichen Werther zu entwürdigen? Wenn nach allem, was inzwischen welterschütternd und weltumstürzend sich abgespielt hat, jetzt immer noch solche „Verheutigung" im Gange ist, so erweist sich nur wieder, wie wenig Kenntnis jüngster Dichtungserfahrungen und Dichtungskämpfe den meisten zu Gebot steht.

Zeitverbundenheit war zugunsten des Gegensatzes von Vergangenheit und Gegenwart bis vor kurzem aus Geschichtsdichtungen ausgeschaltet worden. Kehrt sie jetzt wieder, so muß das nicht durchaus Rückfall in Längstüberwundenes sein; in anderer Weise noch und mit gutem Recht setzt sie sich durch. Die Zeitverbundenheit, die jetzt erstrebt wird und wirklich etwas Erstrebenswertes bedeutet, sondert sich von den Bräuchen des Professorenromans nicht minder scharf als eine Geschichtsdichtung, der viel an der Entfernung von einst und jetzt liegt. Sie zimmert sich eine große Vergangenheit nicht handlich zurecht, um ihr geringere Hochachtung bezeugen zu können; sie möchte aus der Vergangenheit für die Gegenwart lernen, soweit Vergangenheit Schweres, wie wir es jetzt im Zusammenhang weltgeschichtlicher Abläufe erdulden, gleichfalls erduldet, soweit vor allem sie es überwunden hat.



331. Titel des „Mohammed" von Klabund. Lithographie von Corinth. (Erich Reiss Verlag)

Erster Schritt, dem Geschichtlichen solchen Sinn neu abzugewinnen, war das Erwachen der Einsicht in die Bedeutung weltgeschichtlicher Vorgänge. Die lange Friedenszeit hatte die Einsicht erschwert. Am Ende eines Zeitalters des Historismus wußte man aus der Geschichte der Vergangenheit nicht zu lernen, wie ein Reich vor schwerer Schädigung geschützt werden kann. Dennoch bestand Ahnung, vielmehr Angst, trotz allen Machtmitteln Deutschlands könne es bald wieder zu einem Absturz kommen, wie der Deutsche ihn auf seinem Weg durch die Jahrhunderte schon vielfach, sogar noch unter Preußens Führung, erlebt hatte. (So meinte es die bange Frage, ob ein neues Sedan oder ein neues Jena bevorstehe.) Der Weltkrieg drängte rechte Einsicht den Deutschen und nicht nur ihnen auf. War er Steigerung und Übersteigerung der Kriege von einst, so gerieten in ihm und bis heute durch ihn Folgen, die jederzeit im Krieg sich ergeben hatten, überstark und überschwer; noch bleibt es ungewiß, ob diese Folgen je wieder behoben werden können. Wäre es zu einem Weltkrieg gekommen, wenn das sich hätte voraussehen lassen? Und hat man es nicht nur aus Mangel an Voraussicht zugelassen, unfähig, aus Vergangenem für sich rechte Lehre zu holen? Durch den Weltkrieg und die Not, die er hervorrief, ward dies Vergangene rasch wieder stark nacherlebbar. Nicht bloß Schlachten, Siege und Niederlagen, auch das Spiel der Politik im Ringen von Volk mit Volk, die Bande, durch die ein gewandter Staatsmann seinen Staat mit andern Staaten zu verbinden vermag, um ihn dadurch zu höherer Machtleistung zu steigern; all das weckte bald einen Anteil, wie er zuletzt bis zum Weltkriegsbeginn auf deutscher Erde nicht zustande kommen wollte und konnte.

Hier steht nicht in Frage, wieweit sich diese Wandlung angesichts gleichzeitiger Weltgeschichte betätigte, nur wieweit sie geschichtlicher Dichtung einen neuen Sinn schenkte. Vergessene oder wenigstens unbeachtete Vergangenheit erwies sich unversehens als etwas, das dem Augenblick urverwandt war, rief diesem Augenblick zu, seine Anliegen hätten auch in ihr bestanden. Geschichtsdichtung des Expressionismus machte dies „agitur res tua" mehrfach geltend, nahm es für sich in Anspruch und sah den Anspruch anerkannt. Das gilt etwa von Hermann Kessers Erzählung „Die Peitsche", von Unruhs „Bonaparte", auch von



332. Trommlerin Res aus Friedrich Wolfs „Armem Konrad".
Holzschnitt von Willi Geißler

Friedrich Wolfs „Armem Konrad", noch viel unbedingter von Werfels „Troerinnen" und von Georg Kaisers „Bürgern von Calais", der wohl machtvollsten Leistung solcher Art.

Deutlich scheidet sich zuweilen im Schaffen eines einzelnen die neue Zeitbezogenheit von zeitferner Darstellung. Alfred Neumanns „Patriot" stellt als Erzählung wie als Drama den Träger der Handlung vor Entscheidungen, die uns jüngster Weltvorgang dringlich gemacht hat. Der Diener eines Fürsten stürzt aus Patriotismus diesen Fürsten; es gilt das Vaterland zu retten. Es geht um das Verhalten eines Staatsmanns wie in C. F. Meyers „Jürg Jenatsch". Eben noch hätte für einen Dichter bloß ein Seelenproblem in diesem Vorgang bestanden. Er hätte die Wahl des Gegenstands nur rechtfertigen können, wenn er der Seele des Patrioten und Fürstenmörders außergewöhnliche Züge geschenkt und durch diese Züge die außergewöhnliche, wohl gar unfolgerichtige Tat als notwendig erwiesen hätte. Doch bleibt nicht auch Neumanns „Teufel" bloß altgewohnte Seelendeutung, vielmehr Umdeutung? Von Ludwig XI. von Frankreich und von seinem Barbier und Berater hatten schon andere erzählt. Neumann widerlegt Walter Scotts Auffassung, indem er zu zeigen versucht, wie es eigentlich gewesen ist. Solcher Nachweis war längst beliebt und um so beliebter, je stärker Dichtung ins Seelendeuten geriet. Der Impressionismus trieb mit Vorliebe dieselbe Mohrenwäsche wie Neumann im „Teufel". Aus dem bösen Genius eines Fürsten wird dessen treuester Diener; er opfert sich für seinen Herrn, indem er alles Schlimme auf sich nimmt, das der Herr begeht; er opfert ihm noch mehr. Das ist psychologische, nicht zeitbezogene und aus der Vergangenheit für die Gegenwart lernende Geschichtsdichtung.

Mehr als Krieg und Schlachten barg sich hinter dem Weltkrieg und hinter seinen Folgen, mehr als Sieg und Niederlage. Immer klarer zeigte sich, daß nicht bloß Europa, daß die ganze Menschheit bis ins tiefste aufgewühlt war und vor ungeahnten Aufgaben stand, die über den Umkreis von Weltpolitik hinausgriffen. Schlimmeres als ein rasch vorübergehender Krankheitszustand war durch den Weltkrieg geschaffen worden. Die Hoffnung erwies sich als trügerisch, daß die Zeit allmählich Heilung und Gesundung bringen werde. Mit Unruh hofften viele schon in früher Weltkriegszeit, aus dem Völkermord müsse, wenn er noch irgendeinen Sinn behalten sollte, Erneuerung der Menschheit sich ergeben. Schon wies man den Weg zu solcher Erneuerung. Das traf zunächst auch auf willig lauschende Ohren. Dann wurde es mehr und mehr vergessen. Vielleicht auch suchten viele den Weg zur Erneuerung auf zu verschiedene Weise. Es kam zu so heftigem Zusammenprall zwischen den gegensätzlichen Vorkämpfern der Erneuerung, daß alles eher als ein wünschenswertes Erneuern die Folge war.

Geschichtsdichtung sieht sich dadurch abermals vor eine neue und dankbare Aufgabe gestellt. Sie kann in die Vergangenheit zurückgreifen und die Augenblicke der Weltgeschichte aufsuchen, in denen aus ähnlich schwerwiegenden Gründen ein Erneuern der Menschheit notwendig war, aber auch erzielt worden ist. Aus solcher Verwandtschaft von einst und jetzt deutet sie auf das Eine, das jetzt not tut.

Ganz anders war die Zeitbezogenheit des Professorenromans gedacht. Er wollte die Neugier befriedigen, die wissen will, wie es einst gewesen ist. Erkenntnis sollte gemehrt werden. Jetzt ist das rechte Verhalten des Menschen in schwerer, entscheidungsträchtiger Zeit aufzudecken. Ein längst geläufiger Gegensatz zwischen dem vergangenen und diesem Jahrhundert gilt auch hier. Man hatte es auf Betrachtung angelegt; jetzt tritt — mit Kant zu reden — Praktisches an die Stelle des Theoretischen. Welterkenntnis wird wieder, was sie einst gewesen war, wird ein Fragen nach der rechten Sittlichkeit und ein Versuch, diese Frage zu beantworten.

Ungerecht wäre, der Geschichtsdichtung des 19. Jahrhunderts alle gleichgerichteten oder wenigstens verwandten Wünsche abzusprechen. Gustav Freytag nahm zu viel Anteil an Politik, als daß er in den „Ahnen" nicht an Fragen seiner eigenen Zeit gedacht und alle Beziehung auf die Gegenwart, jeden Versuch, aus der Vergangenheit für diese Gegenwart zu lernen, ausgeschaltet hätte. Felix Dahn will vollends in seinem „Kampf um Rom" den Untergang des italienischen Gotenreichs nach den Eindrücken gestaltet haben, die ihm das Ringen Italiens mit Habsburg unmittelbar vorher anschaulich gemacht hatte. Doch auch ihm erleichterte solcher Zusammenhang nur das Verständnis des Vergangenen; kaum dachte er daran, aus dem Vergangenen für die Gegenwart zu lernen. Das war auf rechtes Erkennen angelegt, nicht auf Ergebnisse für das Verhalten der Zukunft. (Macht sich auch nur diese eingeschränkte Zeitbezogenheit dem Leser des umfänglichen Werks fühlbar ? Wie wesensverwandt diese Vergangenheit uns Gegenwartmenschen erscheint, erweist sich durch Otto Gmelins Völkerwanderungsroman „Das neue Reich".) Was jetzt sich durchsetzt, ist anders gedacht. Es kündet sich indes früh schon in Arnims „Kronenwächtern" an; nach Arnims Absicht sollte dieser Geschichtsroman zeigen, welche Haltung und welche Aufgabe in einem Zeitalter, das den Bürger begünstigte und den Adligen entrechtete, dem Adel bleibe, wieviel Lebensrecht er noch besitze. Wesentlich greifbarer ist in Stifters „Witiko" alles, was den Menschen der Zeit Stifters zum rechten Staatsbürger erziehen will und zu diesem Zweck ihm Vergangenes zum Abbild seiner eigenen Mitwelt und seiner wahren Aufgaben macht. Selbstbesinnung ist, was hier aus Geschichtsdichtung erstehen soll.

Gleiches ist heute da. Wie nahe es gelegentlich an Stifter heranreicht, bestätigt Paul Ernsts denkwürdiger Versuch, ein weitschichtiges Versepos „Das Kaiserbuch" zu verfassen. Naheliegenden Mißverständnissen bleibt das ausgesetzt; man denkt an die Geschichtsepen der Münchner. Tatsächlich trifft dies Werk in Absicht und Tönung überraschend genau mit „Witiko" überein. Ein Lehrer und Mehrer echter Seelenbildung deutet hier mit fast jeder Gebärde auf ein sittliches Verhalten hin, das allein aus dem Wirrsal bestehender Staatszustände zu rechter Erneuung des Menschen und des Staats führen kann. Den besten Kommentar bieten Paul Ernsts „Erdachte Gespräche" in der scharfen Verurteilung, die hier Bräuchen des Lebens von heute zuteil wird, zunächst des öffentlichen.

Mehr steht hier in Frage als der Gegensatz: Gegenwartschau, hineingedeutet in die Vergangenheit, um das Ferne greifbarer zu machen, und Spiegelung der Gegenwart in einer Vergangenheit, die vor gleich schweren Entscheidungen stand. Es dreht sich tatsächlich um eine Selbstbesinnung, die allein vor Untergang oder mindestens vor völligem Verzagen schützt.

So bleibt nur Vorstufe die Entdeckung, unmittelbar miterlebter weltgeschichtlicher Vorgang erweise die Verwandtschaft von einst und jetzt und schenke dadurch dem Einst in unseren Augen einen ungeahnten Wert. Vorstufe bleibt auch Geschichtsdichtung, die auf solche Entdeckung sich stützt. Wohl liegt auch diese Vorstufe an anderer Stelle als das herabwürdigende Annähern. Aber auf ihr bleibt Verständnis für das Vergangene immer noch wesentlicher als Einsicht in die Gegenwart und in ihre Anliegen. Im Einzelfall die Grenze zwischen diesen beiden Gruppen zu ziehen, ist schwer. Nicht um irgendwie den Gegenstand auszuschöpfen, nur um Grenzbestimmung an ein paar Beispielen zu versuchen, seien noch einige Werke genannt.

Zeitbezogen ist Hans Kysers „Domitian" ebenso wie Albrecht Schaeffers „Konstantin der Große". Beide verraten, wieviel des Heutigen in später Antike sich ankündigt. Doch stärker als bei Kyser setzt sich bei Schaeffer das Streben durch, an Längstvergangenem dem Gegenwartmenschen eine Frage zugänglicher zu machen, die manchem schwer genug aufliegt, das Verhältnis des Gottsuchers zur Kirche. Kyser verharrt noch bei Seelendeutung, übernimmt neuere Seelenforschung und ihre Einsicht in Seelenstörung, um eine schwerfaßbare Imperatorennatur zu enträtseln. Auch bei Schaeffer wird in die Tiefen einer Seele hineingeblickt, aber das wahre Ziel liegt weithinaus über bloße Seelenergründung. Gleich Schaeffer deutet auch Wilhelm von Scholz in „Perpetua" auf religiöses Ringen der Gegenwart. Tatsächlich sieht Scholz es aus der Ferne, mit den Augen des unbestechlichen Beobachters, und verharrt demgemäß bei Seelenerforschung, die den dämonischen Kräften des Menschen nachspürt,





333. Wilhelm von Scholz. Bildnisbüste von Ernst Wenck

nicht jedoch der Gegenwart ihr Wesen und ihre Anliegen deuten kann. Die Voraussetzungen des Romans sind überdies zu kunstvoll (oder zu künstlich?) errechnet, als daß Erlösendes sich ergäbe. Noch stärker hemmen solche Wirkung Schauerromanmotive, die zum alten Bestand gegenkatholischer Dichtung zählen.

Weit eher offenbart sich Kraft, aber auch Gefahr religiösen Drangs in Martin Beheim-Schwarzbachs ,,Michaelskindern": Einer der Jungen von heute dringt tief hinein in ein Verhalten, das dem bloßen Verstand wie schlimmer Wahn erscheinen mag; es offenbart sich ihm als notwendiges Geschehen. Hilfe leistet ihm die Fähigkeit, die er mit Blunck teilt, Mythisches lebendig zu machen.

Die große Mehrzahl neuerer Geschichtsdramen will nur mit neuer Schärfe des Blicks in das Wesen von Persönlichkeiten der Vergangenheit eindringen. Friedrich der Große als Jüngling im Widerstreit gegen seinen Vater, Napoleon Bonaparte oder einer seiner deutschen Überwinder und andere, die wirklich oder vermeintlich noch ungelöste Rätsel darstellen, sollen enträtselt werden, wesentlich im Sinn eines ,,So ist es eigentlich gewesen". Sicherlich eröffnet sich zuweilen überraschend richtiger Einblick, wenn auch daneben noch viel neueren und haltloseren Menschentums in die Großen der Weltgeschichte hineingedeutet wird. Walter von Molo hat seit seiner Erfühlung Schillers eine verwandte Fähigkeit tiefen Eindringens in Seelen von einst mehrfach bewährt. Auch durch ihn hat sich Dichtung das Recht erobert, äußeres und inneres Leben von Künstlern überzeugender gestalten zu können als die Fachwissenschaft. Wie Molo belauscht Bruno Frank feinhörig erlebnisträchtige Stunden Friedrichs des Großen. Durchaus bleibt das alles stehen bei dem Bewußtsein, aus einer wechselvollen Gegenwart die Vergangenheit besser ergründen zu können. (Anders ist es, wenn Bruno Franks ,,Politische Novelle" jüngste Weltgeschichte und zwei ihrer Träger schildert. Er hat dann zu verraten, was unserer Gegenwart dienen kann. Weil das uns so viel zu sagen hat, machen sich die Gefahren einer Schlüsseldichtung, die von weltgeschichtlichen und weltbekannten Menschen umdichtend meldet, stark bemerklich.)

Nicht ein Maßstab ästhetischer Bewertung soll abgeleitet werden aus dem Gegensatz: Deutung der Vergangenheit aus der Gegenwart und rechte Einsicht in die Aufgaben der Gegenwart, gestützt auf das Verwandte von Gegenwart und Vergangenheit. Ästhetisch Werthaltiges kann da wie dort entstehen. Doch ernste und dringliche Pflicht liegt in einer Selbstbesinnung, die vom Vergangenen lernt. Nur noch gestreift sei die Tatsache, daß solche Selbstbesinnung dem Wesen einer empfänglich spiegelnden Dichtung widerstrebt und erst dem Expressionismus wieder aufgegangen ist. Auch an dieser Stelle lebt der Expressionismus weiter. Max Brods Absichten und Werke bezeugen das. Seine Geschichtserzählungen bahnten den neuen Weg.

Die Selbstbesinnung, die hier sich als notwendig enthüllt, ergibt sich, wenn eine Dichtung es wagt, Vergangenes und Gegenwärtiges nebeneinander laufen zu lassen, wie es in Josef Pontens jüngstem Roman geschieht. Auf andere Weise sucht einer der geistvollsten neueren Erzähler zu gleichem Zweck Altes mit Neuem zu binden. Wilhelm Vershofen schafft sich in

334. Handschrift Walter von Molos

dem abgelegenen Ort „Swennenbrügge" ein deutsches Seldwyla und berichtet das „Schicksal einer Landschaft" durch Jahrhunderte hindurch. Das scheidet sich deutlich von Gottfried Kellers Fabulieren, schon weil es etwas wie Morphologie der Geschichte treibt, im Sinn des Werdens der Gesellschaft. Doch wie Keller in Seldwyla ein gutes Stück der Schweiz erfassen wollte, so endet Vershofen mit der Feststellung: „Überall in Deutschland ist Swennenbrügge, die Landschaft, die sich erlöste im Geschick des großen, starken und tätigen Volkes." In welchem Maß es hier auf notwendige Selbstbesinnung zielt, bezeugen die Worte, die folgen: „Aber die Menschen von Swennenbrügge meinen, so war es immer und so wird es ewig sein. Und danach handeln sie. Um so tragischer wird dadurch ihr Schicksal, und um so heißer brennt die Frage: Warum verdunkeln sich unsre Augen immer dann, wenn helle Fernsicht Rettung wäre?"

„Swennenbrügge" erschien 1928. Die Schlußworte haben inzwischen nur noch mehr Sinn gewonnen. Hinter ihnen steht der Wille, aus Vergangenem für die Gegenwart zu lernen.



335. Martin Beheim-Schwarzbach. Photographie

Den Historizismus überwinden heißt nicht, solchem Willen widersprechen. Allein von gegensätzlichen Seiten soll jetzt alles neuaufgebaut werden, mit willigem Verzicht auf die Lehren, die uns das Vergangene geben kann. Meint es die „Neue Sachlichkeit" nicht auch so? Hat solche bewußte Voraussetzungslosigkeit die Kraft, vom Übel der Gegenwart zu erlösen, oder weist neue Geschichtsdichtung auf das rechte Heilmittel hin?



336. Wilhelm Vershofen. Photographie

Ich bin darauf gefaßt, daß meine Darstellung der allerneuesten Dichtung viel Einwände wecken wird, und daß auch, was oben S. 289f. vorgebracht worden ist, mich gegen diese Einwände nicht schützt. Die Anschauung ist weitverbreitet, daß dergleichen Arbeiten vor allem recht viel Namen und Titel anführen sollen, schon damit Verfasser und Verleger sich auf diese Nennung berufen können. Ich aber habe jederzeit betont, daß es mir ganz fernliegt, irgendwelche Vollständigkeit zu erstreben, soweit jüngste Dichtung zu ergründen ist. Letzten Endes sollte in meinen Arbeiten über dies Bereich Nennung oder Nichtnennung ein Werturteil nicht bedeuten. Diesmal darf vollends der einzelne Dichter und die einzelne Dichtung um so weniger in den Vordergrund treten, weil meine älteren Darstellungen, die oben S. 130 genannt sind, eher zu viel einzelnes anführen als zu wenig. Haben mir doch Dichter, die mir nahestehen, längst vorgeschlagen, ich sollte auch einmal mich auf die eigentlich Führenden beschränken und zu deren Gunsten eine ganze Reihe von Namen und Titeln weglassen. Vielleicht werden sie auch hier eher ein Zuviel als ein Zuwenig feststellen. Immerhin sei zugegeben, daß ich es diesmal anders machen wollte als bisher, anders auch als die vielen Darstellungen neuester Dichtung, die seit meiner ersten Deutung des Expressionismus hinzugekommen sind. Wer sich über die einzelnen belehren will, hat heute eine Menge brauchbarer Bücher, zum Teil sogar sehr wertvoller, zur Verfügung. An erster Stelle seien zwei Werke genannt, die in ihrem Wesen sich stark voneinander scheiden, aber — jedes in seiner Weise — viel zu bieten haben: Albert Soergels „Dichtung und Dichter der Zeit" (Leipzig 1927—28), zumal der zweite Band; ferner Hans Naumanns Buch „Die deutsche Dichtung der Gegenwart" (5. Auflage, Stuttgart 1931). In gewissem Gegensatz zu diesen Werken will meine neue Darstellung wesentlich nur den Untergrund erkennen lassen, auf dem sich neuestes deutsches Dichten aufbaut. Vielleicht ist mir geglückt zu zeigen, wieviel innere Notwendigkeit manches hat, das von anderer Warte gesehen nur wie ein Stück chaotischer Verwirrung erscheinen kann. — Allerneuestes zu buchen, das bietet, was hier vermißt werden kann, sei Johannes Mumbauers sehr ausführliche, freilich nicht immer ganz stichhaltige „Deutsche Dichtung der neuesten Zeit" (Bd. 1, Freiburg i. B. 1931) genannt; der zweite Band, den nach dem Hingang des kundigen Verfassers andere abschließen sollen, hat über den Impressionismus hinauszugehen. Ferner der zweite Band von Arthur Eloessers leichtbeschwingter „Deutscher Literatur vom Barock bis zur Gegenwart" (Berlin 1931).

S. 289. Über Werturteil und besonders über das Urteil der Nachwelt vgl. *GuG* S. 112ff. — Beim Abschluß der ersten Kapitel des fünften Abschnitts lag noch nicht vor Benno von Wieses „Politische Dichtung Deutschlands" (Berlin 1931).

S. 297. Daß durch die französische Fassung die Friedensbedingungen für die Deutschen noch verschlechtert sind, wies unter andern mehrfach der frühverstorbene Bonner, später Berliner Rechtslehrer Josef Partsch nach; vgl. auch Hans Dölle, Das materielle Ausgleichsrecht des Versailler Friedensvertrages, Berlin 1925 S. 22ff. (im Hinblick auf den Bedeutungsunterschied des englischen Begriffs „debt" und des französischen Begriffs „dette").

S. 299. Anders sieht das Verhältnis der Parteien zum Expressionismus Thomas Manns „Deutsche Ansprache, ein Appell an die Vernunft" (Berlin 1930).

S. 303. Oswald Spenglers Weltbild gewinnt eine noch schärfere Prägung in dem Band „Der Mensch und die Technik, Beitrag zu einer Philosophie des Lebens" (München 1931); vgl. Kölnische Volkszeitung vom 25. September 1931, Literarische Blätter Nr. 125.

S. 304ff. Den Stoff dieses Abschnitts erörtert Herbert Cysarz in der Schrift „Zur Geistesgeschichte des Weltkriegs, die dichterischen Wandlungen des deutschen Kriegsbilds 1910—1930" (Halle/Saale 1931).

S. 304f. Fritz von Unruhs Entwicklung verfolgen Walzels Aufsätze: Germanisch-Romanische Monatsschrift 1921 9, 200ff. 267ff. (von den „Offizieren" bis zum „Platz"), im Jahrbuch „Das deutsche Theater" 1923 1, 31ff. (über die „Stürme"), Kölnische Volkszeitung vom 7. November 1930 (über „Phaea"). Vgl. auch „Deutsche Dichtung der Gegenwart" S. 36ff.

S. 306. Den Gegenkriegdichtungen widersagen Romane wie A. Bronnens „O.S." (1929), Graf Alexander Stenbock-Fermors „Freiwilliger Stenbock" (1929), Ernst von Salomons „Die Geächteten" (1930). Hans Naumann (S. 408) deutet auf den innern Zusammenhang, der zwischen diesem Bereich und den neuesten Gedichten Georges besteht; auch den Lyriker Ernst Bertram nennt er, natürlich zunächst dessen „Nornenbuch" (1925). Vgl. meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart" S. 26f.



S. 306ff. Tief dringt in die Dichtung von der neuen Jugend und von ihren Absichten Adolf von Grolmans Buch „Kind und junger Mensch in der Dichtung der Gegenwart" (Berlin o. J.). Über Einzelheiten ließe sich mit Grolman streiten; aber als Ganzes ist sein Werk eine Tat. Es zieht die unerläßliche Folge aus Wassermanns Worten: „Ja, es hat sich herumgesprochen, als ob das hauptsächlichste Verdienst darin bestehe, 20 Jahre alt zu sein: eine Hybris, an der wir 40- und 50jährigen nicht unschuldig sind" (Der Fall Mauritius S. 390). Unsäglich feinfühlig, aber allem Werten abhold hat ein Zeitalter, das alles verstehen wollte, die Waffe des Wertens aus der Hand sich entgleiten lassen und sich wehrlos gemacht gegen Ansprüche, die durch solches unbedingtes Verstehenwollen wenn nicht wachgerufen, so doch genährt wurden. Ein recht vollständiges Verzeichnis solcher Ansprüche bietet Frank Matzkes „Jugend bekennt: So sind wir!" (Leipzig 1930); mit diesem Glaubensbekenntnis setzt sich die Darlegung oben S. 309ff. auseinander. Es ist höchste Zeit, daß die Älteren endlich sagen, was sie einzuwenden haben. Sonst trifft auch sie früher oder später der Vorwurf, durch ihr Schweigen gefördert zu haben, was sie in Wirklichkeit verurteilten, ein Vorwurf, der gegen das Verhalten der Besten aus der Vorkriegzeit oft genug erhoben worden ist und wird; oben war dieses Vorwurfs zu gedenken. Dichtung Jüngerer, die den Jüngsten heute wohl auch schon als alt erscheinen, läßt dem Verstehen immer noch mehr Raum als dem Werten und Ablehnen, das von ihnen sichtlich erstrebt wird. Ausdrücklich heißt es, daß Otto Flakes „Es ist Zeit . . ." (1929) die Reaktion kennzeichne, die sich in den Kreisen der jungen Leute gegen die Auswirkungen der erotischen Freiheit ankündige. Und meint es Otto Zareks „Begierde, Roman einer Weltstadtjugend" (1930) anders? Dennoch ist da wie dort „Neuer Eros" so farbenfroh abgezeichnet, daß der Wunsch, ihn zu überwinden, zu kurz kommt. In solchen Büchern vollzieht sich die Entwertung der Frau, deren S. 312 gedacht wird. Soll es trösten, daß sogar Galsworthy im unermüdlichen Fortsetzen seiner „Forsyte Saga" die Persönlichkeit seiner Fleur (Swan Song) gleich tief herabsinken läßt? Besonderes Verdienst Grolmans ist, den Wert echten Dichtens vom jungen Menschen herauszustellen; etwa von Hans Carossas „Verwandlungen einer Jugend" (1928). Und hoch ist ihm anzurechnen, daß er auch die Katholikin Gertrud von Le Fort zu würdigen weiß. Wie ein feinfühliger Katholik sie wertet, zeigt Hans Roselieb (Die Literatur 34, 80ff.); sie ist ihm mehr Künstlerin als Christin. Schade, daß Grolman sich nur über die Anfänge des Erzählers äußern konnte, dessen Name jetzt besonders häufig erklingt, wenn von der neuen Jugend und von ihren neuen Zielen die Rede ist: Frank Thieß. Greifbarer als Thieß' Romane sagen seine Abhandlungen, wie er es meint und wo er den rechten Weg in die Zukunft sucht. „Der Zentaur", Schlußteil einer Tetralogie, die ausdrücklich das Verhältnis Jugend und Leben in seiner nach Zeit und Wort wechselnden Verschiedenheit fassen will, einer der weitschichtigen Romane, wie sie heute in Menge geboten werden, spricht mehr für das Können und für das Wissen des Verfassers als für seine Fähigkeit, Erlösendes zu künden. Der „Zentaur" ist zunächst Dichtung vom Flugwesen, die sich auf ungemeine Fachkenntnis stützt und sie durch mathematische Formeln erweist. So ungefähr hatte auch Jules Verne es gemacht und ebenso wie Thieß durch kühne Zukunftspläne den Stand der Technik überholt. Der Rahmen, in dem hier ein Genie der Flugtechnik erscheint, setzt sich zusammen aus Waldschulerziehung, Berliner Dirnentum, nationaler Zeitpolitik, Homosexualität und verwandten Erscheinungen. Es geht hinauf bis zu einer wirkungsvoll verdunkelten Schauerromanszene. Der Ausgang läßt so gut wie alle aufgeworfenen Fragen offen. Merklicher als sonst wird an diesem Buch, wie der Verzicht auf entscheidendes Werten ein solches Zeitbild zu bloßer Unterhaltungsdichtung herabdrückt, zu einem geschickt aufgezogenen Film, der nutzt, was im Augenblick reizt oder auch fesselt. Freilich ist viel von diesen Reizen so oft geboten worden, daß es den und jenen Leser ermüdet. Selbstverständlich nimmt, was — doch wohl auch nach dem Urteil des Verfassers — falscher Weg der Jugend von heute ist, mehr Raum in Anspruch als die Stellen, an denen die Jugend schaffensfroh ein neues Leben sich erobern will. Die Vertreter der Jugend, die im Vordergrund dieses Romans stehen, sind dem Leben nicht gewachsen, auch soweit sie nicht schon im Roman selbst zugrunde gehen. Um so dringlicher ist die Frage, ob hier nur der Abschluß eines Verfalls gezeichnet wird, letztes Hoffen einer Gesellschaftsschicht, die bald von einer andern abgelöst werden soll, also etwa ein Gegenstück zu dem Verhalten der Träger des „ancien régime" im späten 18. Jahrhundert. Daß auf anderer Gesellschaftsstufe wesentlich verschiedene Wünsche und Ziele sich auch der deutschen Jugend aufdrängen, ist längst gesagt



worden. Gibt es aber nicht auch innerhalb des Bürgertums immer noch eine Jugend, die etwas Besseres treibt als dauerndes Nachdenken über den Verkehr der Geschlechter? Thieß kommt über die Ansicht der Psychoanalyse nicht hinaus, daß Libido Mittelpunkt alles Sinnens und Handelns ist; selbst wenn er in seinem Erfindergenie das Gegenteil zu kennzeichnen trachtet. Zählt „Der Zentaur" überhaupt zu den Romanen, von denen oben (S. 236f.) die Rede war, so bestätigt er überdies, wie rettungslos die Modeerzählungen ins Gebiet erotisch lockender Bücher hineingeraten. Das gilt sogar von einer Dichtung, die echter und dauerhafter sein dürfte als die große Menge der hochangepriesenen Romane von heute. Karl Friedrich Boree setzt in „Dor und der September" die Reihe fort, die mit Goethes „Werther" beginnt; und zwar in strengem Sinn und im engen Anschluß an die Kunstgestalt von Goethes Dichtung. Ein Ichbekenntnis blickt dauernd auf einen und denselben Gegenstand hin und lauscht ihm zartfühlig seine heimlichsten Züge ab. Nur tiefer in Sinnlichkeit ist alles getaucht, in eine freilich ganz ästhetische Sinnlichkeit, die trotz ihrem willigen Verzichten für den Leser etwas Bannendes und Aufwühlendes hat, und zwar in viel höherem Maß als die üblichen Liebesvorgänge in den Erzählungen von neuer Jugend. Ein Fehlgriff wäre, dieses Buch wie einen Wegweiser zu rechtem Eros der Zukunft zu fassen. Ist es doch Bericht von einem ganz persönlichen Einzelfall. Ernster nur spiegelt sich hier, was heute einen Vierzigjährigen von einer Zwanzigjährigen trennen kann, als eine unüberbrückbare Kluft, als ein unheilbares dauerndes wechselseitiges Mißverstehen. Das greift tiefer als die landläufige, schon Schablone gewordene Gegenüberstellung von Alt und Jung; selbst „Der Zentaur" reicht bestenfalls nur bis zu der Grenze, an der einem mutig vorgeschrittenen Erzieher die Frage sich aufdrängt, ob er nicht auch den rechten Weg in die Zukunft verfehlt und ob die Jugend diesen Weg vielleicht gefunden habe. Ist allerdings die Studentin Borees wirklich ganz und gar anders in ihrer Auffassung des Lebens, als schon vor einem Menschenalter Universitätsstudentinnen gewesen sind? Ich möchte das bezweifeln, muß daher sagen, daß der innere Gegensatz zwischen dieser Studentin Borees und dem reifen Mann, der sie liebt, minder durch die Gegenwart bedingt ist, als der Roman es ausdrücklich meint. Den Kunstwert der Dichtung beeinträchtigt das nicht, so wenig wie der oder jener Zug, der mir gleichfalls nicht lebensecht erscheint. — Soeben meldet sich eine Sammlung von Aufsätzen „Wiedergeburt der Liebe, die unsichtbare Revolution" (Berlin 1932); Herausgeber ist Frank Thieß.

S. 310. Welche Wege die deutsche Liebesdichtung unter der unmittelbaren Führung des Expressionismus einschlug, zeigt Walzel in Rockenbachs „Orplid" (1, Heft 3/4, S. 13ff.).

S. 311. Der Gegensatz, der heute zwischen idealistisch gedachter Sittlichkeit und Religiosität gemacht wird, kennzeichnet sich — um Nächstliegendes zu nennen — in Paul Tillichs Büchlein „Die religiöse Lage der Gegenwart" (in Ullsteins Sammlung „Wege zum Wissen").

S. 313ff. Wahrscheinlich genügt der oben vorgetragene Versuch einer Rechtfertigung nicht, den Vergleich der Stellen aus fünf oder vielmehr sechs Dramen vor Tadel zu schützen, ja mich vor dem Einwand zu bewahren, ich dürfe in einer knappen Darstellung der Dichtungsgeschichte nicht so viel Raum für dergleichen Exkurse und vor allem für lange Anführungen vertun. In beschränkterem Umfang hat diese Arbeit Verwandtes schon längst unternommen. Rechte Sachkenner haben mir dafür brieflich und öffentlich gedankt. Darf ich behaupten, daß ich Anführungen niemals nur in dem Sinn geboten habe, der Leser solle sich aus ihnen ein Bild zurechtlegen, das ich selbst nicht hergestellt hatte? Anführungen, die ergänzen sollen, was im Text vorgebracht ist, nicht vielmehr entweder nur bestätigen, was der Text schon begrifflich festgelegt hat oder an ihnen dartut, meide ich durchaus; sie scheinen mir den Ansprüchen von Wissenschaft nicht zu genügen. Dagegen bin ich überzeugt, daß Ergründung von Dichtung, die nicht unmittelbar bis an das Wort des Dichters herangeht, nur an der Oberfläche bleibt. Das ist ja der Sinn meines Erforschens der Wortkunst, eines Erforschens, zu dem mich nicht Eigenbrötelei treibt, sondern in dem ich mich mit vielen einig fühle. Der Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" gipfelt in solcher Zielsetzung. Sogenannte Literaturgeschichten sind, wenn sie nicht sehr ausführlich sein dürfen, von vornherein gezwungen, an Dichtern und Dichtungen andeutend vorbeizustreifen, statt in das Wesentliche hineinzudringen. Um so stärker fühle ich den Wunsch, solchen Eilschritt gelegentlich einzustellen, um mindestens einen Augenblick lang tiefer schürfen zu können, nicht aber bloß abzuwandeln, was andere oder ich schon einmal irgendwie gesagt haben. Im vorliegenden Fall meine ich behaupten zu dürfen, daß ich zu Ergebnissen

gelange, die bisher nicht geboten worden sind; und nur der Abdruck längerer Stellen aus den verglichenen Dichtungen ermöglicht das. Jede dieser längeren Stellen läßt ja etwas von der Tönung des Ganzen erkennen, dem sie entnommen ist. Gern sei zugegeben, daß aus diesen Belegstellen noch mehr sich ableiten ließe. Noch größern Raum aber wagte ich für den Exkurs nicht in Anspruch zu nehmen. Das Verfahren, das ich hier anwende, ist mir nachgerade unentbehrlich geworden. Ich rechtfertige und empfehle es in der Zeitschrift „Euphorion" 32, 441ff.; was dort steht, wurde im Frühjahr 1931 dem Literarhistorikerkongreß zu Budapest vorgetragen.

S. 326f. Über die Aufgaben, die sich dem Schauspieler in Franks „Karl und Anna" stellen, sagt Beherzigenswertes Paul Tacks Arbeit „Überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie" (München 1931) S. 44. Tack erörtert einen Gegensatz in der Bühnendichtung. Psychologisch läßt sie einerseits den Schauspieler nur wissen und sagen, was dem Wesen der dargestellten Persönlichkeit entspricht und ihr im Leben zugänglich wäre. Auf der andern Seite macht sie in irgendwelcher Weise den einzelnen und seine Äußerungen entweder einer überpersönlicheren Ausdrucksweise teilhaft oder schenkt ihm ein Wissen, das er nicht aus sich selbst, sondern nur dank dem Dichter besitzt. Dort gilt Wiedergabe des Lebens, hier kunstvolles Gestalten im Dienst tragischer Wirkung. Die Bedeutung der Arbeit Tacks kennzeichnen ein paar Worte Lutz Weltmanns (Die Literatur, Oktober 1931 S. 2). Was oben angedeutet wird, findet bei Tack nähere Ausführung und unverkennbare Vertiefung.

S. 328ff. Viele Kennzeichen der Sprache des Expressionismus bucht Julius Wiegand in seiner „Geschichte der deutschen Dichtung" 2. Auflage (Köln o. J.) S. 678ff. Überhaupt bringt keine andere Darstellung der ganzen deutschen Dichtung gleich viel über die Ausdrucksweise der verschiedenen Stilzeiten. Hier sei auch auf Wilhelm Schneiders „Ausdruckswerte der deutschen Sprache" (Leipzig und Berlin 1931) verwiesen.

S. 330ff. Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. 1 Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927 S. 362ff. 381ff. 425ff.

S. 333ff. Zur ungebundenen Rede des Expressionismus; *GuG* S. 215f. Neben Hermann Kesser, der dort erscheint, wäre als ein besonders bezeichnender Fall Kurt Liebmann zu stellen, und zwar „Kreuzigung, Dichtung" (1924).

S. 338f. Edschmids programmatische Begriffsbestimmung des Expressionismus findet sich in dem Heft „Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung" (Tribüne der Kunst und Zeit, eine Schriftensammlung, hrsg. von Kasimir Edschmid Heft 1) Berlin 1919 S. 51ff.

S. 336. Über Winckler, Lersch, Ponten vgl. Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart S. 45ff. 50; ferner die Besprechung von Pontens und Wincklers „Rheinbuch" in Ilbergs Neuen Jahrbüchern 1925 S. 746ff., besonders S. 752ff.

S. 339ff. Mit viel Erfolg war und ist Martin Rockenbach bemüht, die Werte der neuen katholischen Dichtung zu rechter Geltung zu bringen. Aus der Fülle seiner hergehörigen Veröffentlichungen sei hier nur angeführt: „Neue katholische Dichtung, gesammelt von Martin Rockenbach" (München 1931). Die Namen, die oben genannt sind, kehren auch hier wieder. Neben andern, die oben nicht erscheinen, ist Gertrud von Le Fort in Rockenbachs Sammlung aufgenommen. Katholische Kritiker schätzen sie auch als Künstlerin hoch ein (siehe oben zu S. 306ff.). Andere wünschen, sie möge ihre Kunst minder dogmatisch tendenziös sich ausleben lassen. Die Hemmungen, die sich angesichts des Bewertens neuer katholischer Dichtung einstellen und deren oben gedacht ist, machen sich also auch in diesem Fall stark fühlbar. Merkwürdig wenig kümmert sich sogar die katholische Kritik um ein Werk eines katholischen Dichters, das allerdings nicht Dichtung, sondern Weltanschauungsbekenntnis eines Dichters ist, aber schon in der Überschrift auf die Tatsache Gewicht legt, daß der Verfasser ein Dichter ist. Freilich stammt, was er bisher von seinen Dichtungen vorgelegt hat, aus weiter Vergangenheit und aus einer Schicht, die dem Katholizismus sehr fern zu liegen scheint. Der Name Leopold von Andrians wird folgerichtig bisher in Darstellungen deutscher Dichtung, die ihn nennen, an ganz anderer Stelle gebucht, etwa von Soergel. Andrians neues Werk, zugleich ein Meisterstück der Wortkunst, nennt sich: „Die Ständeordnung des Alls, rationales Weltbild eines katholischen Dichters" (München 1930). Hier erzielt strenggläubiger Katholizismus wirklich kunstvollen Ausdruck.

Über die neue religiöse Dichtung: „Deutsche Dichtung der Gegenwart" S. 42ff., Ilbergs Neue Jahrbücher 1925 S. 754ff. (besonders über Kneip). Johannes Muron (Gustav Keckeis)



enthüllt jetzt sein Weltbild in dem Band „Himmel über wanderndem Sand, Oasenbriefe" (München 1931); hier wird das Erleben greifbar, aus dem er seinen Kolumbus gestaltet hat, greifbar auch, was Muron von den vielen scheidet, die zuletzt Kolumbus zum Gegenstand ihres Dichtens gemacht oder — wie Eduard Stucken in seinen „Weißen Göttern" (1918) — Stoffverwandtes gestaltet haben. Mexiko ist ja Modegegenstand geworden. — Über Dietzenschmid: Walzel in der Zeitschrift „Der Gral" 17, 229ff.

S. 341. Hofmannsthals Weiterentwicklung und seine Abkehr von impressionistischer Weltauffassung wird jetzt vielfach nachgewiesen. Genannt sei nur: Franz Koch, H.s Lebens- und Weltgefühl (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1930 S. 257ff.) und Walther Brecht, Hugo von H.s „Ad me ipsum" und seine Bedeutung (ebenda S. 319ff.). Vgl. auch Walzel, Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 12, 2, 40ff. über die „Frau ohne Schatten". — Über Georges neueste Dichtungen: Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart S. 25ff.; Hans Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart S. 410ff.

S. 343. Über den „Zauberberg": Deutsche Dichtung der Gegenwart S. 53f.

S. 344. Über Wassermanns „Christian Wahnschaffe": Walzel in dem Sammelband „Einführung in die Kunst der Gegenwart" (3. Aufl., Leipzig 1922) S. 30ff.

S. 345f. Über Schmidtbonn: Walzel in der Deutschen Rundschau 1926, Februar S. 118ff.

S. 346f. Über Albrecht Schaeffer: Walzel, Germanisch-Romanische Monatsschrift 10, 150ff. 213ff. Gegen diese Darlegung hat Schaeffer eine Menge von Einwänden erhoben (Kritisches Pro domo mit einer biographischen Skizze, Berlin 1924); vgl. Walzel, Preußische Jahrbücher Juli 1924 S. 108ff. Zum guten Teil mißversteht Schaeffer, weil ihm augenscheinlich die sonst nachgerade recht allgemein geläufigen Kunstbegriffe Walzels unbekannt sind, dessen Absichten und hält für abfälliges Werturteil, was umgekehrt andern als übermäßiges Loben erscheint. Muß aus Versuchen, das Wesen eines Dichters zu bestimmen, immer nur das Werten herausgehört werden, auch wenn es ausdrücklich in den Hintergrund gedrängt ist?

S. 347. Dem Leningrader Germanisten Victor Schirmunski ist die Erforschung des Wolgadeutschtums wichtigste Aufgabe geworden. Seine Abteilung im Reichsinstitut für Kunstgeschichte zu Leningrad bezeugt das. In deutscher Sprache bietet Schirmunski unter anderm die Zusammenfassung „Die deutschen Kolonien in der Ukraine, Geschichte, Mundarten, Volkslied, Volkskunde" (Charkow 1928). Ein wertvolles Bücherverzeichnis ist angefügt; es nennt natürlich auch Forschungen Deutscher.

S. 348ff. Den Begriff „Heimatkunst" nimmt auch H. Bieber in weiterem Sinn und vertritt die Ansicht, daß Heimatkunst lange vor der sogenannten „Heimatkunst" bestanden hat; vgl. *R* 1, 477f.

S. 349ff. Über die Hamburger Dichter von heute, auch über Jahnn berichtet eingehend und mit großer Vollständigkeit Paul Th. Hofmann in dem Sammelwerk „Neues Altona 1919—1929" S. 333ff.; der Abschnitt betitelt sich: Dichter und Schrifttum der Niederelbe (Groß-Altona). Neben den Dichtungen Bluncks, in denen sich auslebt, was heute Germanische Renaissance heißt, wäre in einer ausführlicheren Darstellung noch des Süddeutschen Friedrich Alfred Schmid-Noerrs starke Leistung „Frau Perchtas Auszug" (1928) zu würdigen, ein Werk von mythenschaffender Kraft wie manches aus Bluncks Dichten. — Was oben über Blunck gesagt ist, setzt sich auseinander mit seinem Aufsatz „Weltoffene Landschaft oder neue Heimatkunst?" (Die Literarische Welt 1931 Nr. 19 S. 7).

S. 352. Über James Joyce vgl. B. Fehrs „Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts" S. 345. 412; ferner Ernst Robert Curtius, James Joyce und sein Ulysses, Zürich 1929. Über amerikanische Gegenstücke; Walther Fischers „Englische Literatur der Vereinigten Staaten von Nordamerika" S. 117, aber auch S. 103.

S. 355. Zu Werfels „Barbara" vgl. Kölnische Volkszeitung vom 3. April 1930, Literarische Blätter Nr. 46.

S. 357. Über Kesser: Kölnische Zeitung vom 25. September 1924 Nr. 678; Frankfurter Zeitung vom 29. November 1925 Lit.-Bl. Nr. 27. — Über Meidner: Zeitschrift „Der Feuerreiter" August 1923 S. 8ff.

S. 358. Brods Weltanschauungswerk nennt sich „Heidentum, Christentum, Judentum" (1921). Brod selbst erläutert sein Weltbild in der Literarischen Welt 1931 Nr. 8 S. 1f.

S. 360. Über Wildgans: Walzel in der „Einführung in die Kunst der Gegenwart" S. 35ff.

S. 363ff. Der Abschnitt über die Ziele der neuen Geschichtsdichtung ist angeregt durch eine noch ungedruckte Erzählung Werner von der Schulenburgs und durch einen handschriftlichen Aufsatz dieses Wegebahners eines wiedererwachten Geschichtsromans. Schulenburg fordert und leistet, was auch oben als rechtes Ziel erscheint.

S. 366. Napoleon im neuen Drama: vgl. Milian Schömann, Napoleon in der deutschen Literatur, Berlin und Leipzig 1930.

Nachträge zu den Anmerkungen

Obwohl 1, 31 ausdrücklich gesagt ist, daß die Anmerkungen zu diesen beiden Bänden nicht von fern mit irgendeiner der vorliegenden Bibliographien wetteifern können und wollen, und obwohl 1, 356 dieser Standpunkt nochmals ausdrücklich gerechtfertigt wird, hat mancher die bescheidenern Absichten der Anmerkungen verkannt und ausführlichere Literaturangaben gefordert. Muß nochmals versichert werden, daß solche Ausführlichkeit Raum beansprucht hätte, wie er hier nicht zu Gebot steht? Diese Anmerkungen zielen auf anderes. Übersichten, wie sie in den beiden Bänden vorliegen, können vieles nur rasch berühren; das geschieht in diesem Fall besonders dann, wenn der Verfasser an anderer Stelle sich ausführlicher über etwas geäußert hat. Der Hinweis auf solche ausführlichere Darlegung soll dem Leser die falsche Annahme ersparen, das oder jenes sei ohne jeden Versuch eines Nachweises geboten, während der Nachweis doch anderswo geliefert ist. Aus gleichem Grund sind hier Arbeiten meiner Schüler angeführt; auch da ist manches näher begründet, was in dieser Darstellung ohne Beweis mitgeteilt wird. Selbstverständlich ist auch angeführt, was über dieses Bereich hinaus geht und mir Anregungen geboten hat; allein Vollständigkeit solcher Nachweise wäre, mir wenigstens, unmöglich.

So hätte es wenig Zweck, wenn ich jetzt meldete, daß H. A. Korffs „Geist der Goethezeit" inzwischen bis zum Ende der Klassik vorgedrungen ist. Oder daß ein Preisausschreiben eine ganze Reihe größerer Arbeiten über Lessings Weltbild gezeitigt hat. Hätte ich dergleichen Werke von Anfang an genannt, so wäre es nötig gewesen, immer wieder zu sagen, was mir an ihnen neu ist, was nicht. Bezweifelt irgendwer, daß für solche Erörterungen hier kein Platz ist?

Band 1

S. 31 zu S. 1. Das Verhältnis der deutschen Klassiker zur Antike wird oben von einer Seite gesehen, die bisher nur selten berücksichtigt worden ist. Mit Absicht sagt der ganze Band nicht viel über unzureichende Kenntnis der Antike, die in der Welt Winckelmanns bestanden hat oder bestanden haben soll. Noch lange sind die Akten über diese Frage nicht geschlossen. Wichtiger dürfte vorläufig sein, das Wesen des Bilds der Antike zu kennzeichnen, das in unsern Klassikern herrschte. Solcher Aufgabe dient auch Walzels Vortrag „Das ästhetische Glaubensbekenntnis von Goethes und Schillers Hochklassizismus" (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 16, 261ff.); er führt manches weiter, was oben vorgebracht ist. Sichtlich ohne etwas von der Einleitung dieses Bands zu ahnen, verfolgt ähnliche Ziele Walther Rehm, Götterstille und Göttertrauer, ein Beitrag zur Geschichte der klassisch-romantischen Antikendeutung (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1931 S. 208ff.). Was hier über Winckelmanns Formel „Edle Einfalt und stille Größe" vorgetragen wird, trifft überein mit Grundgedanken dieses Bands und fördert sie (vgl. oben S. 19ff. 96ff.). Um so unverständlicher bleibt Rehms Anmerkung, die sich gegen Walzels Weimarer Vortrag wendet (S. 289f. Anm. 35). Was da bekämpft wird, steht gar nicht in der angegriffenen Arbeit; an der entscheidenden Stelle (S. 268f.) sind wesentlich nur Worte Schillers, Hölderlins und Goethes abgedruckt, nicht aber irgendwelche persönliche Ansichten des Verfassers.

Daß Hölderlin zuletzt die Antike anders sieht als Schiller, ist auch oben (S. 310) anerkannt. Man hüte sich nur, den Gegensatz zu überspannen, der sich aus dieser Voraussetzung für die Deutung des Tragischen ergibt. Man ist heute derart geneigt, unsere Klassiker zu beengten Rationalisten zu machen, und anderseits so willig, dem Irrationalen seinen Raum in der Kunst zu wahren, daß ohne Bedenken auch Schillers Vorstellung von Tragik für einseitig rationalistisch und daher für irrig zu gelten beginnt. Haben indes von Anfang an nicht ihm viele, sogar die Romantiker, seinen Begriff des „Schicksals" verdacht und ist dieser Begriff nicht irrational? Gerade jetzt, in einem Augenblick, der Josef Körners geistvolle Arbeit „Tragik und Tragödie" (Preußische Jahrbücher 225, 1ff.) zeitigt und Anerkennung finden läßt, sollte endlich auch Schillers Schicksalsbegriff zu den Ehren kommen, die ihm bisher fast durchaus vorenthalten worden sind.



Er deckt sich mit den Worten Schillers, die von Walzel a. a. O. herangeholt werden und die für das Pessimistische der Weltansicht Schillers, natürlich des reifen Schiller, sprechen; sie lassen Schiller mit Jakob Burckhardts griechischem Pessimismus verwandter erscheinen, als man gern annimmt. Ohne Zweifel wird am Ende der Tragödie für Schiller weit wichtiger als für Sophokles, den innern Widerstand des Helden gegen die Macht des unbegreiflichen Schicksals zu kennzeichnen (vgl. oben S. 311ff.). Wie sehr protestantisches Lebensgefühl sich in dieser Haltung durchsetzt, zeigt Gerhard Fricke, Der religiöse Sinn der Klassik Schillers, München 1927. Allein über diesem Unterschied sollte nicht übersehen werden, daß auch Ödipus oder Antigone zuletzt nicht derart wehrlos dem Schicksal erliegen wie die unheldenhaften Helden neuerer Dramen, daß also Sophokles und Schiller als Gegenpol etwa Gerhart Hauptmanns immer noch miteinander verbunden bleiben.

Walzels Weimarer Vortrag führt auch fort, was hier S. 23ff. 314f. und sonst über Schillers wie Goethes Bekenntnis zur „Idealität" der Kunst steht.

S. 31 zu S. 26ff. Versehentlich ist weder hier noch sonst im ersten Band auf Franz Kochs wertvolles Werk „Goethe und Plotin" (Leipzig 1925) verwiesen; vgl. auch Kochs Schrift „Schillers philosophische Schriften und Plotin" (Leipzig 1926).

S. 234 zu S. 162. Herders Worte über Homers Nebelwolken und seine Einwände gegen Lessings Deutung rückt in größern Zusammenhang Walzels Aufsatz „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" (Euphorion 1932 S. 83ff.). Vervollständigt ist hier auch, was oben S. 238. 258f. über Goethes Kunstlehre gesagt wird.

zu S. 200. Walzels „Prometheussymbol" in zweiter Auflage: München 1932.

S. 272 zu S. 253. „Die Kunstanschauung Goethes in der ‚Italienischen Reise'" entwickelt Wanda Kampmann in der Zeitschrift „Italien" Juni bis September 1929 2, 317ff. 358ff. 403ff. 453ff. (auch als Sonderdruck ausgegeben). Vgl. ihren Aufsatz „Goethes Kunsttheorie nach der italienischen Reise" im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 15, 203ff.

Band 2

S. 23 zu S. 18. Erneuerung von Jules Vernes Zukunftstechnik war schon Bernhard Kellermanns Roman „Der Tunnel" (1913), der den Bau eines Unterseetunnels zwischen Amerika und Europa darstellte; in den Kreisen wissenschaftlicher Technik fand er großen Beifall. Jetzt schreitet von den Errungenschaften der Flugtechnik Frank Thieß im „Zentaur" kühn zu Zukunftsleistungen weiter (siehe oben S. 371f. zu S. 306ff.). Der Film bleibt nicht zurück und unternimmt wie Jules Verne, aber mit neuen Mitteln, Fahrten zum Mond. —

Vom Hörspiel ist oben absichtlich nicht die Rede; hieße das doch Literaturgeschichte der Zukunft schreiben wollen. Soll schon annalistisch gebucht werden, welche Hörspiele, die zunächst als kühne Schritte in die Zukunft des Dramas gefeiert wurden, eiligst der Vergessenheit verfallen sind? Alle Hörspielarbeit ist vorläufig tastendes Versuchen. Schon weil der Rundfunk noch dauernd im Versuchen steckt. Ihn erhält das frisch; rasch entwickelt er sich weiter. Strenge Richter erklären, er habe solche rasche Weiterentwicklung sehr nötig, um endlich von Kinderkrankheiten zu genesen, die ihm und den Hörern recht unangenehm sind. Wirklich kann jeder Tag tiefgreifende Änderungen bringen und ganz neue Bedingungen auch für das Hörspiel schaffen. Noch ist es gar nicht lange her, daß für den Rundfunk eine Musik verlangt wurde, die nur nutzte, was durch den Rundfunk gut wiedergegeben werden kann, und sorgsam mied, was der Rundfunk — mindestens damals — nicht leisten konnte. Wer überschnell diese neue Aufgabe zu lösen strebte, vertat bloß Zeit und Arbeit; denn bald waren die Schwierigkeiten der Wiedergabe überwunden, die zeitweilig den Rang von Bedingungen einer neuen Kunst sich angemaßt hatten. Das Hörspiel unterwirft Bühnenkunst bisher bühnenwidrigsten Bedingungen; es ist Schauspiel, das nichts zu schauen gibt, Leistung der Mimik, aber einer unsichtbaren. Nicht pedantische Schulfüchse oder verrannte Rechthaber, sondern beste Kenner der Bühne und Könner des Dramas haben das Wesen des Dramas immer aus den Bedingungen der Bühnendarstellung gefolgert, auch Goethe und Schiller. Wohl gibt es längst Abarten, die von der Bühne absehen und auf Mimik verzichten, etwa das Oratorium, letzten Endes alles, was nur Buchdrama sein will. Im Hörspiel soll Drama auf alle Sichtbarkeit verzichten. Vorläufig wenigstens; denn im Handumdrehen kann diese schwere Bedingung fallen, die wie ein neues Kunstgesetz jetzt gelten soll, kann das Hörspiel auch Sehspiel werden. (Oder gehört diese Hoffnung in das Bereich Jules Vernes?) Dann sei über Rundfunk-



dramatik weitergeredet. Was vorläufig sich sagen läßt, wenn man sich geistvoll und mit unverkennbarem Wunsch, das Wesen des bestehenden Hörspiels zu erfassen, in die Frage versenkt, bietet Hermann Pongs' Heft „Das Hörspiel" (Stuttgart o. J.). Es ist aus einer Antrittsvorlesung hervorgegangen, die an einer Technischen Hochschule zu halten war.

S. 67. Über Kleists Novelle wie über die Novellen der Folgezeit sagt Tiefdurchdachtes die Abhandlung „Möglichkeiten des Tragischen in der Novelle" von Hermann Pongs (Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1931/2 S. 38ff.).

S. 93 zu S. 72. Über Schillers (vgl. 1, 311) und der Romantik Ansicht von der wahren Komödie: Mary Beare, Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul, Bonner Dissertation 1927.

zu S. 75ff. Die Charakteristik Kleists dürfte sich jetzt vielfach auf Gerhard Frickes sehr wertvolle Arbeit „Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist" (Berlin 1929) berufen.

S. 130 zu S. 104. Ernst Heidelbergers Arbeit „Formen der Publizistik bei Börne und Courier" (München 1931) ist inzwischen erschienen.

S. 132f. Weder hier noch S. 16f., wo derselbe Gegenstand, die Wandlung des Deutschen im 19. Jahrhundert, schon andeutend vorweggenommen wird, soll das Viele verzeichnet werden, das über diesen Gegenstand geschrieben worden ist. Eindrucksvoll kennzeichnet eine Dichterin, die zugleich Kennerin der Weltgeschichte ist, die Wandlung: Ricarda Huch, Luthers Glaube, Leipzig 1916 S. 207ff. Auch Rathenau ist in diesem Zusammenhang stets zu nennen.

S. 136. Über Schopenhauer und die Romantik bleibt wichtig Karl Joël, Nietzsche und die Romantik, 2. Aufl., Jena 1923, S. 156ff.

S. 150. Über „Die Akten des Vogelsangs" und über Raabes Verhältnis zu Jean Paul: Hannelotte Koeppen, Kunstgestalten bei Jean Paul und Raabe, Bonner Dissertation 1931.

S. 198. Zum Professorenroman vgl. *R* 1, 508.

S. 210. Ebensogut wie vom „Idealismus" einzelner Materialisten ließe sich von ihrem „Enthusiasmus" reden. Das eine wäre so paradox wie das andere, wäre contradictio in adjecto; aber die Erscheinung verdient, beachtet zu werden. Wilhelm Jordan ist einer ihrer Träger. Wer von unsern Zeitgenossen schon vor 1900 sich im Leben umsehen konnte, hat verwandte Menschen sicherlich angetroffen.

S. 216. Soll wirklich noch besonders hervorgehoben werden, daß Holz mit Schlaf den Begriff des „konsequenten Naturalismus" geschaffen und verwirklicht hat? Näheres bei Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, Leipzig 1928 S. 179ff.

Berichtigungen: zu Band 1

S. 272 zu S. 253. „Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft" für „Shakespeare-Gesellschaft".

zu Band 2

S. 23 Z. 3 v. u. „Im letzten Wagen" für „Der letzte Wagen".
S. 34 Z. 16 v. u. „das Leid des überbewußten Menschen" statt „des unbewußten".
S. 57 Z. 11f. „Menschengestalt" für „Menschengetalt".
S. 67 Z. 7 v. u. Statt „Erdbeben von Chili": „Erdbeben in Chili".



NAMENREGISTER

Von Dr. HEINZ MERTENS

SACHREGISTER

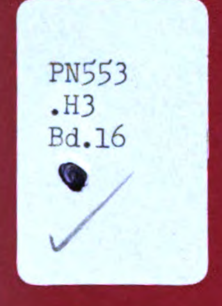
Von Dr. HEINZ MERTENS

TAFELVERZEICHNIS



INHALT

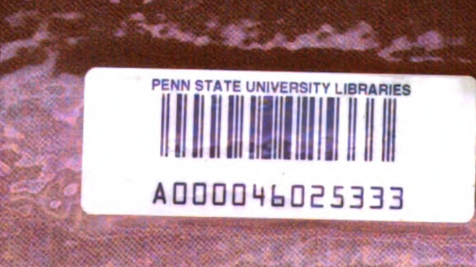

Digitized by Google



5/1/48






PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A000046025333